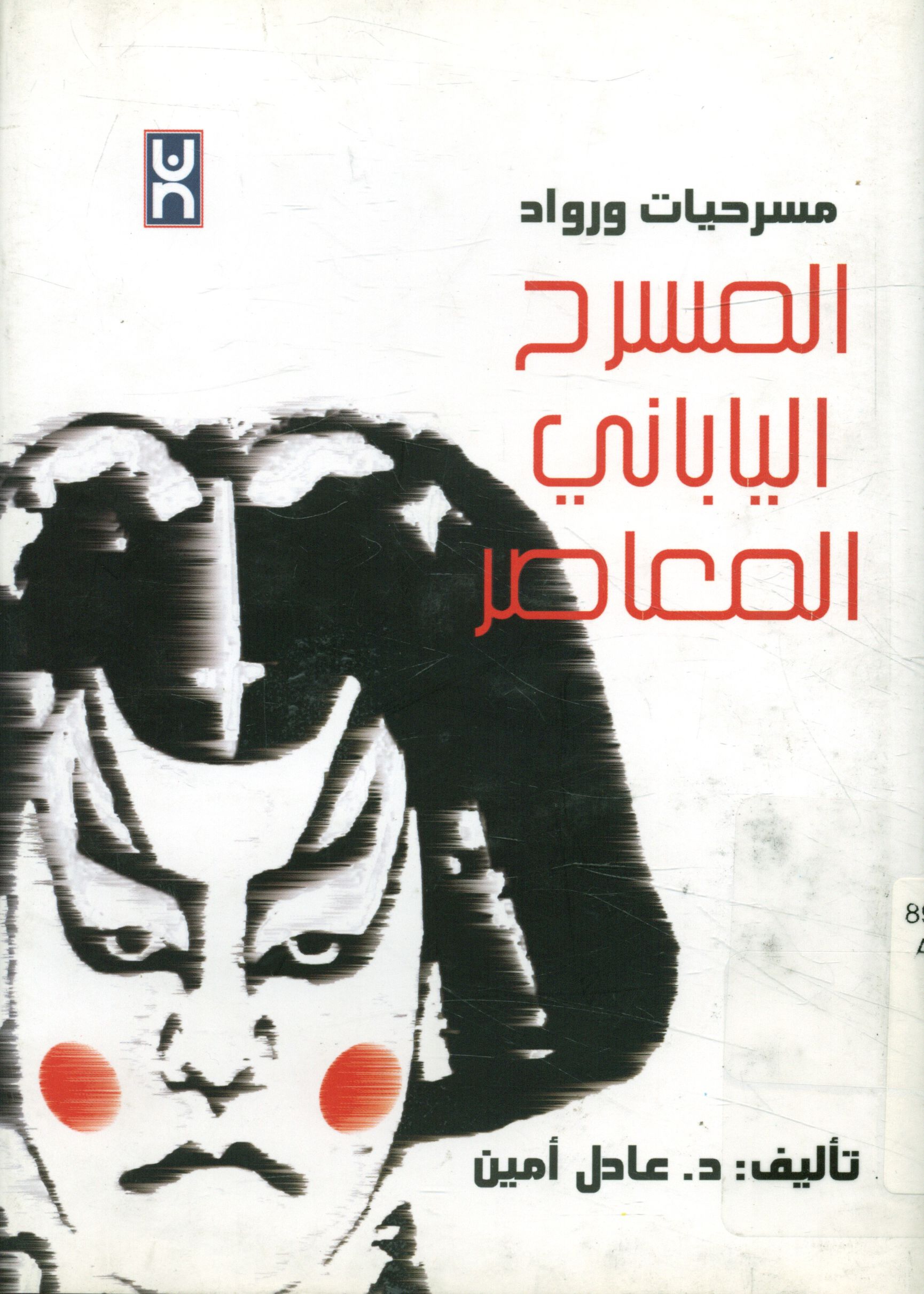

مسرحيات ورواد
المسرح
الياباني
المعاصر
تأليف: د. عادل أمين

# 新日本現代演劇史

مسرحيات ورواد

# المسرح الياباني المعاصر

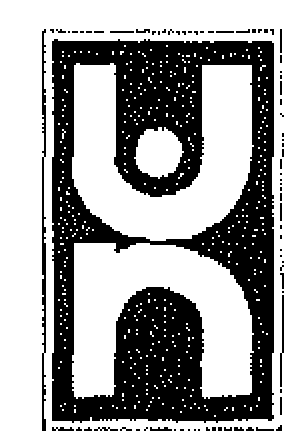
تأليف: د. عاطف أمين




بالتعاون مع مؤسسة اليابان الثقافية

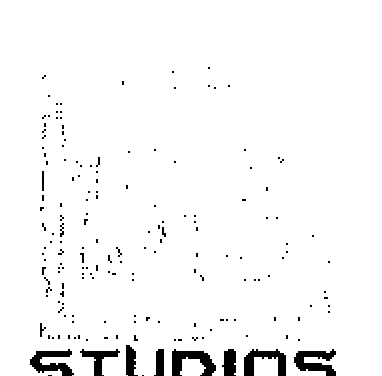



المسرح الياباني المعاصر ـ مسرحيات ورواد
تأليف: د. عادل أمين
الرسومات الداخلية: محمود حنفي
الطبعة الأولى: القاهرة - 2009



الناشر: جمعية نوافذ للترجمة والتنمية والحوار
رئيس مجلس الإدارة: ياسر شعبان
البريد الإلكتروني: nawafez_society@yahoo.com



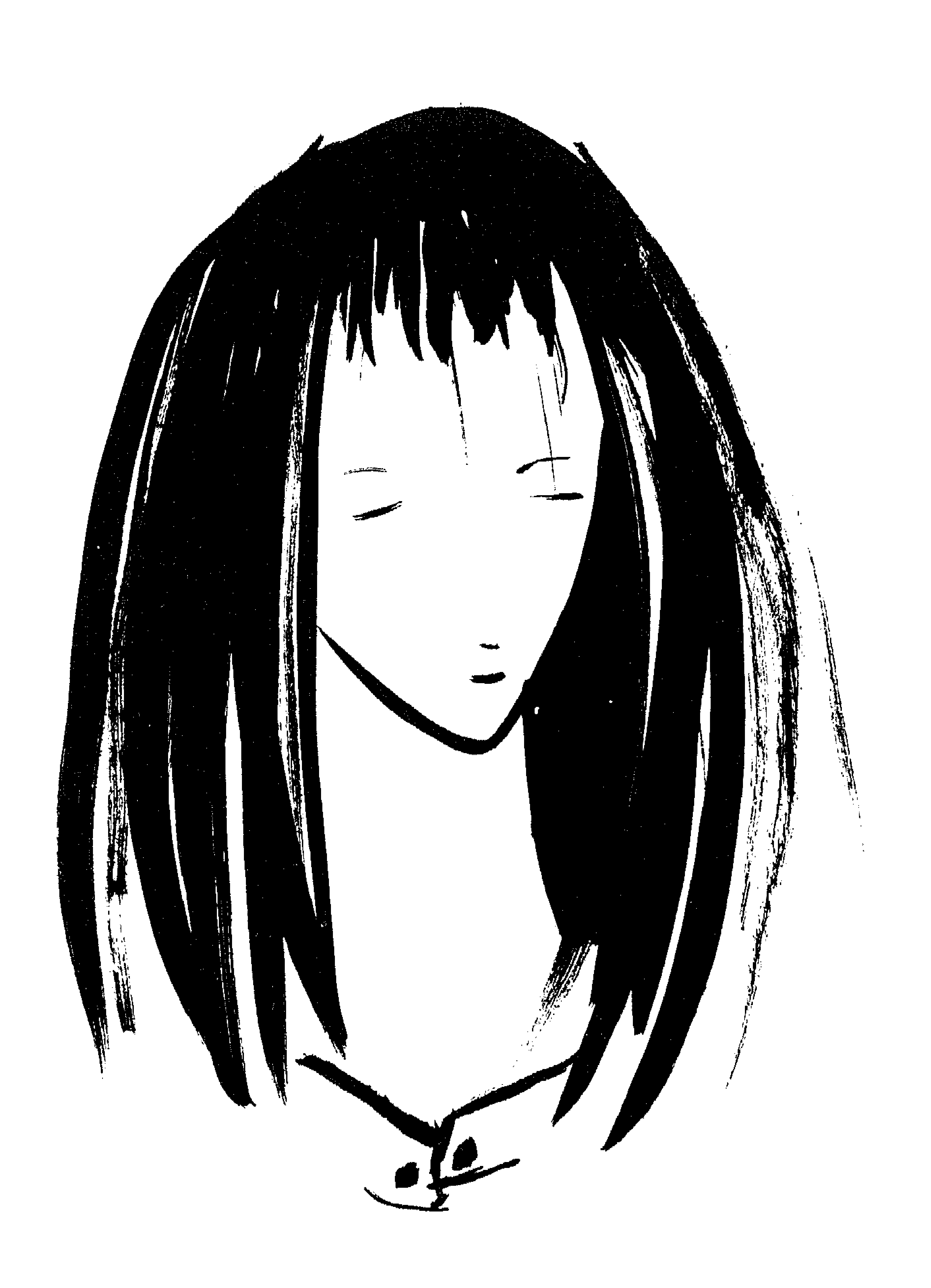

التجهيزات الفنية: مؤسسة [ 15/3] للنشر و الإعلان
البريد الإلكتروني: Info@15-3.net
الموقع الإلكتروني: www.15-3.net

رقم الإيداع: 2009/24173
الترقيم الدولي: 978-977-6336-03-2



المسرح الياباني المعاصر، تأليف: د.عادل أمين
ط1ـ القاهرة: جمعية نوافذ للترجمة والتنمية والحوار، 2009،
216 ص، 14 X 20 سم
تدمك: 9789776336032
1 ـ المسرح الياباني
أ ـ أمين، عادل (مؤلف)
ديوي 792,0952

# المسرح
# الياباني
# المعاصر



# المقدمـــة

بعد الدمار الشامل الذي أطاح بالأسطورة اليابانية التي لا تغيب عنها الشمس، استيقظ الشعب الياباني بكل تياراته الثقافية المختلفة في عام ١٩٤٦ على نبأ تدمير هيروشيما وناجازاكي بالقنابل الذرية الفتاكة التي لم تعرفها الحروب من قبل .... ولم يكن أمامه سوى الاستسلام؛ الاستسلام الذي لا يعني الخضوع واليأس؛ فالاستسلام من الصفات التي يتمتع بها الشعب الياباني مختلفا بذلك عن النفسية الأوربية والعربية . . فكلمة استسلام عند اليابانيين تعني الإقلاع تمامًا عن المقاومة وعدم التفكير في المحاولة والبدء في طريق وطريقة مختلفة تماما لمواجهة التحديات.

فعلى مر العصور في تاريخ اليابان القديمة والحديثة وجدنا مفهوم الاستسلام، والذي يعني «zasetsu» في اليابانية، يغير من مجرى الأحداث ويوجه التاريخ وجهة مختلفة عن ذي قبل، ليس ذلك على المستوى الفردي حين يستسلم الفرد لشيء ما أو عندما يشعر بعدم قدرته على التواصل مع المجتمع أو عدم قدرته على سد احتياجات أسرته أورد الدين الذي عليه أو فشله في مهمته أو حتى هروبه من المساءلة الأخلاقية أو حتى القضائية ... فهو كفرد قد يقدم على الانتحار كنوع من الاستسلام، ذلك الانتحار التقليدي المعروف بـ«هرا كيري hara kiri».

وقد يرى البعض انه نوع من المبادئ عند اليابانيين، أي أن من يفشل في خدمة أسرته أو مجتمعه لسبب ما أو لآخر فعليه أن يعترف

بذلك باستسلامه وتركه الفرصة للآخرين. إذن فالاستسلام أيضًا هو نوع من الجماليات عند الياباني.

ليس الاستسلام عند الفرد فقط بل عند الجماعة والدولة أيضًا، فأكبر دليل على ذلك هو استسلام كل اليابان عندما رأت السفن السوداء الأمريكية في عام ١٨٥٣ مقتربة من الشواطئ اليابانية لإجبار الحكومة اليابانية في ذلك الوقت على قبول معاهدات تجارية غير متكافئة. لم يحارب الجيش الياباني آنذاك، بل لم يقدم حتى على المقاومة واستسلم لها على الفور لإدراكه أن الحرب غير متكافئة مع القوة الأمريكية، واستسلم الجيش الياباني وقبلت الحكومة اليابانية التوقيع على معاهدات التجارة مع الأمريكيين أولاً ثم مع باقي الدول الأوربية لاحقًا.

وعندما سقطت القنبلتان الذريتان على هيروشيما ثم على ناجازاكي، أدرك الإمبراطور الياباني ومعه الجيش أن القوة أصبحت غير متكافئة ومن هنا وجب الاستسلام، ذلك الاستسلام الذي يعني الخضوع في ظاهره كما يعني الثأر والتفوق في مضمونه.

فإذا تتبعنا نتيجة الاستسلام في المرة الأولى عام ١٨٥٣ نجد أن اليابان استسلمت وسمحت بالتبادل التجاري غير المتكافئ لكي تتجنب الاحتلال الذي رأته على مرمى البصر بوقوع الصين والهند ومعظم دول آسيا في يد المستعمرين الغربيين.

ولكنها درست من جديد كيف تتعلم من الغرب فنون المعركة وكيف تكون دولة عظمى. لقد فضلت أن تقاوم بسلاح آخر وهو رفع شعار «رخاء الدولة وتقوية الجيش»، ذلك الشعار الذي اتخذته

حكومة «ميجي» مبدءًا لها، فمنذ تاريخ ذلك الاستسلام قاومت اليابان ذلك الاستسلام التجاري بالتفوق على أوربا في مستعمراتها الآسيوية؛ فاحتلت الصين والكوريتين بعد هزيمة روسيا في عام ١٩٠٦ وعلى مدى النصف الأول من القرن العشرين، ووصلت إلى الفلبين حتى هددت إنجلترا في الهند، وذلك خلال النصف الأول من القرن العشرين.

ثم جاء الاستسلام الكبير مع نهاية الحرب العالمية الثانية بتعرضها للضرب بالقنابل الذرية التي فتكت في دقائق قليلة بمئات الآلاف من الأرواح، فرفعت شعار «اللحاق بالغرب والتفوق عليه» وبالفعل تمّ لها ذلك ... فقد أدارت اليابان منذ عام ١٩٤٦ ظهرها للحرب بعد أن وّقعت معاهدات الدفاع غير المتكافئة والتي تم تعديلها في ستينيات القرن العشرين. وبعد ربع قرن منذ ذلك الوقت تخطت اليابان أوربا وأصبحت حتى وقت قريب الدولة الثانية اقتصاديًا على مستوى العالم والأشد تأثيرًا على التجارة العالمية وحركة رأس المال التي تتحكم في اقتصاده.

إن فترة «الصدمة» التي جاءت وقت ذلك الاستسلام عقب نهاية الحرب العالمية الثانية هي التي شكلت تاريخًا ثقافيًا جديدًا لليابان، استلهم روح اليابان بعيدًا عن الغرب، وبحث عن هوية جديدة لليابان، وكان من وسائل اليابانيين لتحقيق ذلك إنشاء «مسرح معاصر» يقوم على اللاتواصل مع القنوات الغربية.

•••

جاء المسرح الياباني المعاصر جديدًا شكلاً ومضمونًا. وتمثل تجديد الشكل في ثورته على المسارح الضخمة التي شيدت مع عصر الحداثة كتقليد للمسارح الغربية، وفي طريقة تقديمه للمسرحيات الكلاسيكية القديمة، ومن ذلك أعمال شكسبير وغيره، وحتى في ارتداء الممثلين ملابس ذات أصول غربية خالصة، وفي الاعتماد على النص أكثر من أي شيء آخر.

أما تجديد المضمون فتجلى من خلال انفصاله في معظم الأحيان عن المؤثرات الغربية الكلاسيكية، فهو لم يعد يتناول موضوعات تحمل السمات الأوروبية بل لجأ إلى الموضوعات التي تحمل الخصوصية اليابانية. جاءت حركة «المسارح الصغيرة» كانتفاضة شاملة على كل ما هو «قبل النكسة» في عام ١٩٤٦. فقد رفضت المسرح الغربي الحديث وجاءت كجسر يعمل على تواصل الفنون المسرحية التقليدية بالحياة المعاصرة. إلا أن شرارة الانتفاضة التي انطلقت منها أصالة المسرح المعاصر هي الخبرة المشتركة بين أصحاب هذه الفرق المسرحية الصغيرة والتي اكتسبوها من خلال اشتراكهم في المظاهرات التي قامت في الفترة من ١٩٥٩ حتى ١٩٦٠، والمعروفة بمظاهرات اتفاقية «أنبو»، وذلك عندما كانوا طلابًا من ضمن مئات الآلاف من الطلاب الذين اشتركوا في هذه المظاهرات ونددوا بالاحتلال الأمريكي لبعض أجزاء اليابان مثل جزر «أوكيناوا»، وزرعوا الكثير من القواعد العسكرية في كل أنحاء اليابان؛ ما زال بعضها قائمًا حتى الآن.

هبت رياح هذه المظاهرات من أجل التعبير عن المعارضة القوية لتعديل اتفاقيات الدفاع المشترك مع الولايات المتحدة الأمريكية، فلم تقتصر على طوكيو فحسب بل انتشرت في جميع أنحاء اليابان مما كان له دور قوي على الساحة الثقافية والفنية المعاصرة. ولم يكن المجال المسرحي بعيدًا عن هذا التيار، فاندفع رجال المسرح، وعلى رأسهم الرواد الأوائل مثل: «كرا جورو» و«تاداشي سوزوكي» و«بيتساكو مينورو» و«هيساشي إينو إيويه» و«يوكيو ميشيما» بالإضافة إلى الروائي والكاتب المسرحي «أبيه كوبو»، الذين تمتعوا بخبرة هذه الأحداث الدامية في تاريخ اليابان، بالبحث عن هوية يابانية جديدة تملأ الفراغ العاطفي والنفسي الذي تركه رحيل الإمبراطور الذي مّثل الكاريزما اليابانية على مدار قرن من الزمان.

ونوجز القول بأن فترتي ما قبل الحرب وما بعد الحرب، ثم توقيع معاهدات الدفاع مع الولايات المتحدة وتعديلها في ستينيات القرن العشرين ... كل هذه الأحداث وما صاحبها من نتائج أفرزت تيارًا سياسيًا واجتماعيًا عنيفًا ألهم جيل تلك الفترة بروح جديدة أشعلت فيهم جذوة الانتفاضة ضد كل ما هو غربي في مجال المسرح، فكان المسرح والدراما المسرحية هما فقط المجال، ربما الوحيد، الذي وجد ذلك الجيل من الشباب فيه ضالتهم ليعبّروا من خلاله عن محاولتهم لاكتشاف اليابان أو روح اليابان، ليس فقط من خلال الكلاسيكيات اليابانية التقليدية والتي لعب فيها «الكابوكي» و«النوو» و«مسرح العرائس» دورًا مهمًا.

فلقد أخذ هؤلاء الرواد من هذه الكلاسيكيات اليابانية عناصرها المميزة وطوروها باستخدام التكنولوجيا الحديثة؛ لتظهر في ثوب جديد عند تقديمها على مسارح صغيرة وبفرق صغيرة قامت على أنقاض مسارح ضخمة، فقدموا عروضًا مسرحية ـ تتعرض لموضوعات من واقع المجتمع الياباني وتقدمه ـ لعامة الناس وليس فقط للصفوة منهم.

•••

يستطيع القارئ أن يتابع حركة المسرح الياباني من خلال الكتاب الذي ألفته وصدر في عام ٢٠٠٥ من خلال دار مصر المحروسة وهو بعنوان « التجريب في المسرح الياباني بين الأصالة والمعاصرة». وقد عرضت فيه تاريخ حركة التجريب المسرحي في اليابان والتي جاءت مواكبة لحركة عالمية قامت على الفلسفة التي أوجزها المسرحي المعروف بيتر بروك في قوله «لا يجب على المرء أن يتوقف في انتظار ما يمكن أن يحدث بل أن يندفع للعمل، لأن العمل مهما قل فإنه يجتذب العمل».

تأثر المسرحيون اليابانيون الأوائل بهذه المقولة وأدخلوا مفهوم «المسرح التجريبي»، الذي يطلق عليه مسرح «أنجورا»؛ أي مسرح تحت الأرض، ولم يعد يلتزم بأي شيء أو بأي قاعدة، فهو المسرح الذي يقدم العمل تلو الآخر دون انتظار النتائج أو دون تحديد تقديم العمل، بل إن رواد المسرح الأنجوري اندفعوا للعمل بالخروج عن النص الذي لم يكن موجودًا من الأساس كما صورنا ذلك في هذا الكتاب؛ خاصة في أعمال «تاداشي سوزوكي» أو أعمال

المسرح الصامت للفنان أوتا شوجو. فمسرحية أوتا شوجو «القطة ساراتشي» جاءت خالية من التعبير تمامًا فهي عمل بلا نص، ففي الشكل الذي قدمه أوتا شوجو في أعماله ومنها «النافورة» و«القطة ساراتشي»، نجد أن خشبة المسرح الكبيرة بجانب الدعائم الصغيرة والمنخفضات وبعض القطع الخشبية والكتل الملموسة؛ كل هذا يمثل تساؤلاً أساسيًا وجوهريًا عن المغزى من كون الشيء حيًا، ففي أقل من الساعة والنصف تبدو التساؤلات واضحة في البداية والنهاية من خلال معطيات المسرحية؛ فهذه التساؤلات تظهر من خلال الدراما المعروضة وليس من خلال النص المكتوب.

إذن فليس للمسرح التجريبي قاعدة يمكن أن يحتذى بها أو كما قال الكاتب المسرحي المعروف «د.أحمد سخسوخ» إن التجريب هو خروج على كل قاعدة . وتاريخ الخشبة المسرحية يحوي طرقا ومناهج مختلفة ومتعددة في هذا المجال. إن طرق التجريب إنما ترتبط في الواقع بالمناخ الحضاري والعصري ووجهة نظر فنية، ولكن ضرورة يفرضها قانون تطور الأشياء لكي يصبح عصريًا لا متحفيًا.

إذن فمحاولات التعبير لا تتوقف والقاعدة في المسرح المعاصر غير محددة الملامح، فقد يلجأ بعض المخرجين الذين نالوا في المسرح المعاصر السيادة المطلقة واليد العليا في العرض بدلاً من الكاتب قديمًا، إلى الاستغناء عن الكلمة تمامًا كما رأينا في معظم أعمال أوتا شوجو أو ما قدم من خلال فرقة N/S لصاحبها تييجي قوروهاشي(١٩٦٠- ١٩٩٥) والمعروف بأنه كان مصابًا بالإيدز. كانت خشبة N/S عبارة عن حائط أبيض طوله أربعة

أمتار وهي مساحة يمكن للممثل أن يتحرك فيها ذهابًا وإيابًا في مستوى ٩٠سم. كانت الصور المتحركة تعرض على سطح حائط عمودي في توقيت معين مع بعض الآثار المرئية الأخرى كالرقص والغناء والموسيقى وأحيانًا تدخل بعض العروض والحوادث الحية المباشرة، وأحيانًا أخرى يتغير شكل الأداء لكي يعكس معلومات جديدة تكتشف على مدى الطريق في بلاد متعددة. ويبدو من خلال كل هذا أن العمل ما زال في حالة تقدم مستمر لا نهاية له.

وهناك أعمال أخرى اعتمدت على استخدام حركات الجسد في التعبير متأثرة بما جاء في مسرح «الكابوكي» و«النوو» من الاعتماد على حركات النصف الأسفل من الجسد. وقد ترجع إلى مدرسة «تاداشي سوزوكي» السابق ذكره وسوف نتعرض له في الفصل الأول.

ولأننا كتبنا كثيرًا عن «تاداشي سوزوكي» في الأداء المسرحي فلن نشير إليه الآن، ولكن دعونا نلخص ما كتبناه عن مدى تأثيره في الأجيال التالية من خلال المسرحية التي سوف يأتي ذكرها في الفصل الثاني وهي «بيت العرائس» للمخرج «وانجي شوو ريو» المتأثرة أيضًا بمنهج «سوزوكي»، وكذلك في أعمال المخرج العالمي شينجين شيميزو، يستخدم الممثلون ما يطلق عليه «شين تاي»؛ التعبيرات الجسدية، إضافة إلى الرقص الياباني التقليدي وشكله المعروف «بوتو»، وذلك لكي يخلق معان جسدية أكثر من كونها عاطفية. إن استخدام جسد الإنسان في رأي «شيميزو» هو الطريقة الوحيدة لتخليص إيحاءات الجسد من هذا العالم الذي سيطرت عليه كل هذه

الأنماط التكنولوجية والإعلام التكنولوجي أو بعبارة أخرى كما يقول شيميزو نفسه: «يعد الجسد في عالمنا اليوم ... أحد اللاجئين»، ويستطرد قائلاً «إن الحقيقة الوحيدة الباقية هي الجسد، فجسم الإنسان هو الوسيلة الوحيدة للتواصل مع المتناقضات ووجهات النظر المختلفة في القرن الواحد والعشرين». ويقوم «شيميزو» في أعماله التي يقدمها من خلال فرقته «فرقة الهدم kaitai-sha»، التي أسسها في عام ١٩٨٥، بالعمل على تصوير الفرد الفاسد والهويات القومية والمحلية التي تقاوم أوجه العولمة الزائفة والمسيطرة على هذا العالم. ومن أشهر الأعمال التي قدمها «شيميزو» على مسارح أوربا هي مسرحية «باي باي» والتي أثارت جدلاً واسعًا، لأن الممثل فيها يقوم بضرب ظهر الممثلة في معظم المسرحية؛ ليس ضربًا تمثيليًا ولكنه ضرب حقيقي مما يجعل المتفرجين في بعض الأحيان يصعدون إلى خشبة المسرح لإنقاذ هذه الممثلة من وحشية ضرب الممثل.

يتناول الكتاب في فصله الأول ترجمة كاملة لإحدى محاضرات الناقد المسرحي الياباني «تاتسورو إيشيئ» تحت عنوان «التقليد الدرامي غير الأرسطي في اليابان»

وقد قدمت هذه الأوراق في المؤتمر الذي عقد بالقاهرة على هامش «مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي»، تحت رئاسة الفنان «د. فوزي فهمي» رئيس المهرجان ورئيس أكاديمية الفنون في ذلك الوقت، كان «د. فوزي فهمي» قد وجه الدعوة للناقد المسرحي المعروف «تاتسورو إيشيئ»، وهو أيضًا ممارس للمهنة وله خبرة وباع طويل في الإخراج وإدارة الفرق المسرحية. وقد حضر «تاتسورو»

وقّدم ورقة بعنوان «التقليد الدرامي غير الأرسطي في اليابان»، وكان ذلك في سبتمبر من عام ٢٠٠٢، وكنت قد قمت بالترجمة الفورية للناقد الياباني، وأتذكر جيدًا ذلك اليوم عندما امتلأت القاعة عن آخرها بالنقاد وكتّاب المسرح من المصريين والعرب والأجانب.

لن نستطيع أن نستعرض كل البحث الذي قدّم في المؤتمر ولكن سوف نتناول أهم أجزائه التي تتماشى مع مضمون الكتاب الذي نسطّره اليوم تحت عنوان «المسرح الياباني المعاصر» لتكون تقديمًا ـ ونأمل أن تكون كذلك ـ لهذا الكتاب.

وجدير ذكر أننا قد حصلنا على موافقة الكاتب على استخدام ورقته البحثية كتقديم للكتاب. وهذه إطلالة سريعة على تلك الورقة البحثية:

أولاً: جاء في هذه المقدمة أن التقليد الدرامي غير الأرسطي كان تقليدًا شائعًا في تدريب العرض المسرحي الياباني، فمن استعراض الخلفية المسرحية، يقدم لنا «زيئمي zeami»، (١٣٦٣-١٤٤٣)، مؤسس مسرح «النوو»، عددًا غير قليل من الأفكار القاطعة عن العرض، مثل «هانا hana؛ الزهرة» بمعنى الغرابة أو الإبداع الذي يجذب الجمهور، وكذلك يقدم فكرة «يوجين yugen؛ الصفة الأسطورية للجمال والرقي» على وجه الخصوص مع مصطلح تنقية النفوس وتطهير الانفعالات «catharsis» الذي يقدمه أرسطو في كتاب فن الشعر.

نجد «زيئمي» في سنواته الأخيرة قد بدأ في تعليق أهمية أكبر على العروض غير الواقعية وخاصة الخيالية منها، ونجد في عروض

«زيئمي» أن أهمية المحاكاة أو التقليد (mono-mane)، وهو المصطلح المرادف ل (mimicry) المحاكاة عند «أرسطو»، قد بدأت تقل، وفي مقابل ذلك، حظي الرقص والموسيقى بمزيد من الاهتمام والتركيز. وينقل لنا هذا تاريخ مسرح «النوو» الذي استمر ما يقرب من ٦٠٠ سنة منذ عرضه الأول الواقعي التقليدي والمسلي للجمهور، أما عرضه الخيالي المصقول بأسلوب خاص متميز فكان يخصص لصفوة محدودة من الناس.

وحين نوجه أعيننا نحو المسرح المعاصر؛ خاصة التجريبي منه، منذ ستينيات القرن العشرين، فنجدها قد ناضلت لتحرر نفسها من تقليد المسرح الواقعي التجريبي الحديث.

فقد تميز المسرح الياباني المعاصر بأنه جاء على الطريقة البرختية وتميز في فن الأداء الذي سوف نتناوله أيضًا، وُقدمت معظم المسرحيات المعاصرة في مسارح صغيرة باندماج التقنية المعاصرة مع تقنية المسرح التقليدي كـ«النوو» و«الكابوكي» وفنون العرائس التقليدية إلى جانب التوافق الشديد بين حركات الجسد والتكنولوجيا الحديثة.

وتعد السمات التي يمكن وصفها بغير الأرسطية من أهم ما يميز المسرح الياباني المعاصر عن المسرح الحديث باليابان قبل الحرب العالمية الثانية.

يتناول الجزء الثاني من الفصل الأول تحت عنوان «ماهية المسرح الياباني»، خلفية مهمة توضح كيف تحول المسرح الحديث إلى المسرح المعاصر وأهم ملامح هذا الأخير.

وتعد هذه المقدمة مدخل لفهم ماهية المسرح الياباني المعاصر؛ وإن كنت أصفه بأنه «مسرح تجريبي» في المقام الأول لاختلافه كليًا عن المسرح الحديث، واختلاف التجربة المسرحية حسب نوع العمل المقدم نفسه، والمسرحي الذي قدم هذا العمل سواء كان كاتبًا أو مخرجًا.

ويستعرض هذا الكتاب في فصله الثاني «مختارات من النصوص المسرحية المعاصرة» عددًا كبيرًا من النماذج المسرحية التي قدمت من خلال ما عرف بظاهرة «المسرح الصغير» الذي انتشر بشكل واسع في أعقاب النكسة التي منيت بها اليابان في عام ١٩٤٦، ليس فقط في العاصمة طوكيو أو أساكا، ثاني أكبر مدن اليابان، بل في جميع أنحاء دولة اليابان، مما جعل «المسرح المعاصر» يتمتع بصفة اللامركزية والشعبية.

ولقد تم اختيار هذه النماذج من المسرحيات اليابانية المعاصرة طبقًا لتقييم اللجنة التي شكلتها «مؤسسة التبادل الثقافي اليابانية» (JFO)، حيث شكلت لجنة عليا من رجال المسرح المعاصر المخضرمين وعلى رأسهم الكاتب المسرحي بيتسياكو مينورو الذي سبق وقدمناه في كتابي «التجريب في المسرح الياباني بين الأصالة والمعاصرة»، والذي شرفت بمقابلته في صيف عام ٢٠٠٢ عندما كان رئيسًا لـ«اتحاد كتاب المسرح الياباني». وقد اختارت اللجنة أهم مائة عمل مسرحي بعد الحرب العالمية الثانية. وكنا قد قدمنا في الكتاب المشار إليه سابقًا حوالي ٢٥ عملا مسرحيًا، ويعد هذا الكتاب «المسرح الياباني المعاصر» تكملة للأعمال التي قدمناها من قبل.

وسوف نقدم لكل عمل من تلك الأعمال المسرحية ملخصًا يفي بالغرض من التعريف بمحتواه. وفي نهاية الملخص سوف نذيل في الهامش تاريخ أول عرض لتلك المسرحية وعدد المشاهد (الفصول) وعدد الممثلين المؤدين لهذا العمل الفني.

وفي الفصل الثالث والأخير «من رواد المسرح الياباني المعاصر» سنتناول مجموعة من رجال المسرح الياباني المعاصر، وسنكتفي في الكتابة عنهم بتقديم نبذة مختصرة عن نشأتهم وخلفية توضح كيفية ارتباطهم بالمسرح المعاصر والتعريف بأهم الأعمال الفنية التي قدموها والجوائز المسرحية التي حصلوا عليها خلال تاريخهم المسرحي الطويل. وربما جاءت المعلومات التي قدمت في هذا الفصل قليلة بالنسبة لتاريخهم الطويل في المسرح، إلا أننا تعمدنا أن نقدم للقارئ المهتم بالمسرح الياباني، والذي يعد جزءًا من المسرح الأسيوي، أكبر عدد من الأسماء اللامعة والمعروفة حتى يتسنى للمهتمين بهذا الجزء المهم التعرف على هؤلاء المسرحيين الرواد وأشهر أعمالهم المسرحية.

# الفصل الأول
# ما هو المسرح الياباني المعاصر؟



# التقليد الدرامي غير الأرسطي في اليابان[1]
## للناقد المسرحي تاتسورو إيشيئ

يتناول هذا البحث «التقليد الدرامي غير الأرسطي» في اليابان من منظورين مختلفين؛ الأول عبارة عن دارسة لبعض الجماليات الأساسية في مسرح «النوو Noh» من خلال «زيئمي» الذي نقارن أفكاره بأفكار «أرسطو»، أما الجزء الثاني فيصف خصائص المظاهر غير الأرسطية للمسرح الياباني المعاصر منذ سيتينيات القرن العشرين.

لقد كان التقليد الدرامي غير الأرسطي تقليدًا عامًا في تدريب عرض اليابان المسرحي، وحينما كان يشار إلى أرسطو من وجهة نظر المسرح، كان مصطلح «التطهير catharsis» من أكثر المصطلحات تعرضًا للمناقشة، وأود أن أبدأ بهذه التيمة كفكرة أساسية ألا وهي ماهية المسرح وهدفه.

ومن أهم ما كتب بشأن جماليات المسرح في اليابان؛ إحدى وعشرون مقالاً كتبها «زيئمي» (١٣٦٣-١٤٤٣) وقد استغرقت كتابة هذه المقالات حوالي أربعين عامًا من حياته. ويستحيل علينا أن نتناول جميع الأفكار والمفاهيم، ولكن بعد الكشف الفضولي عن بعض الأفكار المهمة التي قدمها

---

1 قدم هذا البحث في المؤتمر الذي حمل عنوان« مظاهر المسرح غير الأرسطي» والذي عقد على هامش مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في عام ٢٠٠٢م بالمجلس الأعلى للثقافة.

«زيئمي» من أكثر المكاسب التي يمكن لأي مهتم بالمسرح أن تشغله، حيث إنها فريدة في الإشارة إلى جوهر مفاهيمه عن التمثيل والأداء.

ينبغي علينا أولاً أن نلحظ الفرق الأساسي بين الخلفيتين المعرفيتين لكتابة فن الشعر الأرسطي وأبحاث «زيئمي»، ويتضح أن أرسطو قد قام بتحليل وظيفة الدراما بوصفه فيلسوفا ومفكرًا، بينما سجل «زيئمي» أبحاثه على نحو متسلسل ناقلاً التقنية العالمية للجسد والعقل في عرض مسرح «النوو» إلى تلاميذه والأجيال القادمة. وقد كتب «زيئمي» جميع أبحاثة بوصفه صاحب فرقة لمسرح «النوو» وكذلك باعتباره باحثًا نظريًا. وقد كان «زيئمي» ممثلاً وكاتبًا مسرحيًا ممتازًا كذلك.

وينبغي علينا أن نضع في الاعتبار أنه في فترة أرسطو كان المسرح الإغريقي القديم قد وصل إلى مرحلة الاكتمال من ناحية الشكل والأسلوب، ومن ناحية أخرى، يعتبر «زيئمي» مؤسس مسرح «النوو». وقد اعتمد إحياء مسرح نوو بشكل أساسي في عصر «زيئمي» و«كانامي kanami»، والد «زيئمي»، على تدعيم وتأييد جمهوره الذي يتكون أساسًا من علمانيين ومحاربين ونبلاء. ومن الأشياء الجوهرية أن تجد لكل عرض جماله المتفرد وقوته التي تجعل منه حدثًا لا يتكرر.

وعندما نبحث عن المفهوم الرئيس في كل كتابات «زيئمي» نجد أن المفهوم المرادف لمصطلح «التطهير» في فن الشعر الأرسطي؛ مصطلحان قاطعان وهما: «هانا hana - الزهرة» بمعنى الغرابة والإبداع في الجمال الذي يجذب الجمهور، و«يوجين yugen

الصفة الخيالية للجمال والرقي» . ومن أجل تحقيق هذين الهدفين، يقدم «زيئمي» لنا الكثير من الأفكار الموحية والتمثيلية من أوجه نظر مختلفة وتمتد من الملاحظات التقنية المستوردة إلى المفاهيم الميتافيزيقية الخاصة.

وقد أعلن أرسطو عن تأثير التراجيديا في «التطهير» والتي تعني أن التراجيديا تؤثر من خلال الرحمة والخوف، فتحدث تطهيرًا لمثل هذه الانفعالات. ونلحظ هنا أن التطهير يمثل وظيفة فسيولوجية تحدث في ذهن المتفرج وليس المؤدي، وعلى هذا النحو يحمل مصطلح التطهير تشابهًا مع مصطلح «rasa» وهو جوهر الجماليات الهندية، ويحمل مصطلح «rasa» في الأصل معنى التذوق أو النكهة، ويفترض وجود مجموعة محدودة من صفوة الجمهور عليها أن تكشف عن معنى الـ«rasa» خلال العرض الجيد، وبناء عليه فإن مصطلح الـ«rasa» عبارة عن نعمة الإشباع الفني التي يمكن لمتفرج محنك وذكي وحساس أن يحصل عليها بعد استمتاعه بعرض جيد. ومن ناحية أخرى يشير مصطلحا ( hana و yugen) إلى جودة الممثل.

catharsis=خبرة غامضة (المتفرج)

Rasa=رضا وإشباع جمالي (المتفرج)

Hana،yugen=جودة مسرحية (المؤدي)

ومن أشهر أبحاث «زيئمي» كتاب «كادينشو kedensho ـ نقل الزهرة»، وكما يدل عنوان الكتاب فقد خصصت قطاعات عدة من هذا الكتاب لنقل الطريقة التي تحقق الـ»هانا hana ـ الزهرة» على خشبة المسرح. ومن المثير أن نلحظ أن «شي أوريه shiore ـ الجزء المتدلي أو الذابل من الزهرة» يوضع في مستوى أعلى من الـ»هانا»، ويدعونا ذلك للتساؤل عن نوعية العروض التي كانت تدور في خلد «زيئمي» عندما استخدم «زهرة تذبل أو تموت» بوصفها استعارة لعرض متميز.

الذبول ممتع لأنه يتبع تفتح الزهرة، ولا يمكن الوصول بعد ذلك إلى «شي أوريه» أو الجزء الذابل حتى يعرف المؤدي ما حقيقة الـ»هانا» ويتمكن من التعبير عنها حين يشاء على خشبة المسرح. ولم يقدم «زيئمي» تعريفًا واضحًا فيما يتعلق بمعنى «شي أوريه»، ولكن من الواضح أنه يقصد مظهرًا عميقًا من مظاهر العرض يتسم بالتواصل الداخلي الذي يصعب إلى حد ما إدراكه بين المؤدي والجمهور.

وتشير كلمة «شي أوريه» إلى عرض أكثر رقة وعمقًا والذي عادة ما يؤديه الممثل الناضج في سنواته الأخيرة، بينما تؤكد كلمة «هانا» على تأثيرات المسرح المرئية الخارجية إلى حد كبير.

وبالإضافة إلى «هانا» و«شي أوريه»، أود أيضًا أن أقدم تعليقًا على «يوجين»، فلم يكن مصطلح «يوجين» من ابتداع «زيئمي» لكنه كان يستخدم من قبل بوصفه مفهومًا مهمًا داخل نطاق واسع من الشعر الياباني في العصور الوسطى. ففي كتاب «كاكيو kakyo ـ مرآة الزهرة» الذي كتبه «زيئمي» لاحقًا بعد «كادينشو»، يمثل

مصطلح «يوجين» الاهتمام الأول في مسرح الـ«نوو» والمرحلة الجوهرية للوصول إلى مناطق الفنون. وقد حل مصطلح «هانا»، وهو المفهوم الرئيسي في الـ«نوو» في كتاب «كادينشو» محل مصطلح «يوجين» في كتاب «كاكيو»، ولا يزال مصطلح «يوجين» في كتاب «كادينشو» يشير إلى الجمال والرقي الذي يتميز به العرض بأكمله؛ «أي العناصر التي تجمع بين الرقص والموسيقى والمحاكاة، ولكن يفترض وجود البعد النفسي المضاف إلى هذا المصطلح مثل العميق والخيالي والانفعالي.»

ومن المقترح أن «زيئمي» قد شرع في البحث عن الجمال الأعمق للعرض الذي يتجاوز التقنيات المجردة للتدريب المتواصل، ويتضح أيضًا أن اهتمامه قد تغير من التأكيد على العرض الدرامي الواقعي إلى العالم الخيالي غير الواقعي، وهنا ينبغي أن نلتفت إلى كلمة mono-mane التي ترادف كلمة المحاكاة في فن الشعر الأرسطي، وحتى ندرك أن نص العرض الخيالي غير الواقعي يقل أهمية، مع التركيز أكثر الآن على الرقص والموسيقى، ويحصر هذا ستمائة عام من تاريخ مسرح «النوو» منذ عروضه الأولى الواقعية التقليدية المتاحة للجمهور العريض وحتى العروض الخيالية المصقولة بعناية ذات الأسلوب المميز المخصصة من أجل عدد قليل من الجمهور الصفوة.

•••

أود هنا أن أناقش اتجاه الأفكار غير الأرسطية في حركة المسرح التجريبي بعد سيتينيات القرن العشرين في اليابان.

لقد استهدفت الحركة خلق الـ«شينجيكي shingeki - المسرح الجديد أو الحديث» حوالي عام ١٩٠٠م. وتعاملت هذه الحركة مع التيمات المأخوذة من الحياة المعاصرة وقدمتها على خشبة المسرح باستخدام التقنية المسرحية الغربية التي تعتمد على الواقعية، وقد كانت حركة الـ«شينجيكي» في مرحلتها الأولى تتسم عامَّة بالجدية والتجريبية وتضع الفن فوق الدمج، وفي تلك الفترة تدرج المخرجون ليصبحوا الشخصية البارزة الرئيسة في عملية خلق مسرحية جديدة على خشبة المسرح، وبذلك يعتبر الـ«شينجيكي» في اليابان شكلاً أو نوعًا فنيًا اندرج تحت التقليد الغربي وابتعد عن الأشكال المحلية التقليدية مثل «النوو» والـ«كابوكي» والـ«بونراكو Bunraku - مسرح العرائس».

وبعد الحرب العالمية الثانية عمل الـ«شينجيكي» على توسيع نطاق قاعدته في المجتمع أكثر مما فعل من قبل، وقام بتقديم العديد من الممثلين والممثلات وبعض مخرجي المسرح القديرين أيضًا، وبدأ كثير من الشخصيات التي تربت في عالم الـ«شينجيكي» في العمل بالتليفزيون والسينما ووسائل الإعلام الأخرى. ولقد فقدت بعض فرق الـ«شينجيبيكي»، أو المسرح المعاصر، طبيعة الحركة الثقافية المجردة واتجهت للأعمال المربحة.

وفي أواخر سيتينيات القرن العشرين بدأت حركة المسرح التجريبي في الاحتجاج ضد الـ«شينجيكي» أو المسرح الحديث الذي ركز بشكل أساسي على وضع المسرحيات على خشبة المسرح تحت التأثير الغربي، وُسميت هذه الحركة باسم «أنجورا angora»،

المأخوذة من الكلمة الإنجليزية «underground» بمعنى «حركة مسرح تحت الأرض»، وهناك ثلاثة رواد لهذه الحركة هم: «جورو كارا Juro Kare» الذي بدأ فرقة «جيوكيو جيكيجو Jykyo Gekijo - المسرح الحر» في عام ١٩٦٣، و«تاداشي سوزوكي Tadashi Suzuki» الذي أسس «واسيدا شوجيكيخو waseda shogekijo - مسرح واسيدا الصغير» في عام ١٩٦٦، و«شوجي تيراياما Shuji Terayama» الذي أسس «تينجو ساجيكو Tenjo Sajiki» في عام ١٩٦٧. وإذا ما بحثنا عن بعض العناصر المشتركة بين المتخصصين في مسرح «أنجورا» في هذه الأيام، فإننا ربما نستطيع أن نذكر ما يلي:

1 - معارضون للمذهب العقلي الغربي (وبخاصة معارضين للأيديولوجية الاشتراكية التي اصطبغ بها بعض فرق المسرح المعاصر الـ«شينجيكي»).

2 - تحرير المسرح من التقليد الأدبي وتعليق أهمية أكثر على جسد المؤدي.

3 - عدم تنوير الجمهور ثقافيًا، وبدل ذلك ندعهم يمرون بالخبرة ويشاركون في الزمان والمكان.

وقد كانت حركة «أنجورا» بمثابة ثورة ضد المسرح المعاصر الـ»شينجيكي» وليس ضد أشكال المسرح التقليدي مثل «النوو» أو «كابوكي»، وإنما تصدت لتقديم مسرح يستقل تمامًا عن التقليد الأدبي الغربي، وقد ترك جورو كارا المسرح المشيد وبدأ في التنقل حوله وقام بتشييد خيمة لتصبح فضاء المسرح،

وقام كذلك بتوظيف تقنية مسرح الشارع الشعبي غير الدقيق بشكل مقصود، ويعد «شوجي تارایاما» الرائد الرئيس في اليابان فيما بعد الحرب وقد تأثر بـ«أنطون آرتور وجروتوفسكي»، وواصل إخراج عدد من العروض التجريبية في أنحاء العالم حتى وفاته عام ١٩٨٣م، وقام تاداشي سوزوكي بعمل بحث عن تقنية الجسد والصوت المكثفة والصارمة التي تندرج تحت تقليد مسرح «النوو» ومسرح «كابوكي»، وقد ابتدع «سوزوكي» منهجه الخاص به لتدريب الممثل في مسرحه.

وفي سبعينيات القرن العشرين شرع بعض المخرجين التجريديين الآخرين وكذلك «سوزوكي» في البحث عن وضع جسدي تقليدي وتعبير لفظي له أسلوبه الخاص. ومن هؤلاء المخرجين شوجو أوتا وأكيرا أوكاموتو، وقد عزموا على خلق مسرح جديد يتسم بالفضاء الواسع بالمقابلة مع تقنيات الأسلوب الديناميكية التقليدية والذي حاول مخرجو مسرح الـ«شينجيكي» تجاهله أو التخلي عنه.

وقد كتب كل هؤلاء المخرجين نصوص العروض الخاصة بهم حيث لا يمكن حل الزمان والمكان فيتسما بعدم الواقعية المجدية البارعة.

وفي أواخر سبعينيات القرن العشرين تشعبت حركة أنجورا إلى عدد كبير من نشاطات المسارح الصغيرة، حيث تقوم كل فرقة بتوظيف أسلوبها الخاص بها دون استخدام لأية تقنيات. وفي الثمانينيات ظهرت صيحة جديدة استهدفت الخروج

على الحدود القائمة بين المسرح وأشكال الفنون الأخرى مثل الرقص والفنون المرئية أو الحركة ببساطة، وقد اختفى الكثير من هؤلاء الناس الدين يتمتعون بالنشاط في هذه الأشكال من فن الأداء على نحو تدريجي ولكن هناك فرقة قد نشأت في أوائل الثمانينيات ولاقت نجاحًا كبيرًا وهي فرقة «دامب تايب» وقد استخدمت هذه الفرقة تقنيات متنوعة بشكل مؤثر فيها بشكل أساسي للنظام المركب للشاشة التي تعمل بالكمبيوتر والصوت وحركة الجسد والحوار على نحو يماثل المسرحية.

وفي الختام، أود أن ألخص المظاهر غير الأرسطية للمسرح الحديث في اليابان منذ ستينيات القرن العشرين في التصنيفات التالية:

1 ـ التقنية التحتية: استخدام الفرقة الموسيقية الحية والأغاني وأسلوب الحكي وأسلوب الملهى ومسرح المنوعات.

2 ـ فن الأداء: يمكن أن يندرج هذا تحت نطاق أحداث ستينيات القرن العشرين، حيث قام الكثير من فناني المسرح بأنشطتهم في الهواء الطلق كاشفين عن العلاقة بين الجسد والأشياء المحيطة به، وقد تأثر بعض مخرجي المسرح بفن الأداء، وقاموا بتوظيف تقنياته على نحو شامل في الثمانينيات.

3 ـ مسرح الخيمة بأسلوب الشارع: هو مسرح يستهدف استعادة الطاقة المشوشة لمسرح جمهور الشارع الذي أهمله فن المسرحيات الغربية المعاصرة، ومن خصائصه أنه مسرح ضد المذهب العقلي يتسم بالخيال الحر الذي ينطوي على المفارقة

التاريخية. وهناك عدد قليل من المسارح التي لا تزال تواصل أنشطتها بهذا الأسلوب.

4 ـ اندماج التقنية المعاصرة مع تقنية المسرح التقليدي «نوو، كابوكي، بونراكو»، ويهدف إلى إعادة اكتشاف تقنية المسرح التقليدي ذي الأسلوب الخاص وإعادة ابتداع المنهج الحديث من أجل الجمهور المعاصر، مع إعادة خلط عناصر متنوعة.

5 ـ التكنولوجيا والجسد: استخدام تصميم خشبة المسرح عن طريق الكمبيوتر، وفي نفس الوقت تعليق أهمية أكثر على جسد الممثل نفسه.

## ماهية المسرح الياباني المعاصر

تشكل الدراما المسرحية التقليدية أحد أنواع الفنون الراسخة في اليابان. فمسرح «النوو» الذي تأسس منذ ٦٠٠ عام هو «مسرح الأقنعة» الذي مازال يقدم عروضه حتى الآن، وهو بذلك يعد مسرحًا نادرًا حتى على مستوى العالم في التمثيل الرمزي الذي بُسّط إلى أقصى حد، بينما يقف على الجهة المقابلة من الدراما الواقعية المعاصرة مسرح «الكابوكي» الذي نشأ منذ ٣٠٠ عام، والذي اهتمت عروضه بالمشاهد ذات الألوان الزاهية التي تراها سواء على خشبة المسرح، أو في الملابس أو من خلال حبكة الدراما اللامعقولة، أو في المشاهد ذات الأصوات الصاخبة التي يؤديها الممثلون، وهو بذلك يختلف كثيرًا عن مسرح «النوو». كما يمكن وصف مسرح «الكابوكي» بأنه يمثل نوعًا خاصًا من الفنون يخالف مسرح «النوو».

وعلى النقيض من ذلك فإن «المسرح الحديث» الذي بدأ مع مطلع القرن العشرين متأثرًا بشكل كبير بالمسرح الأوروبي يمكن أن نضعه في تصنيف مختلف تمامًا، ويطلق على «المسرح الحديث» في اليابان «المسرح الجديد» الذي كانت له الغلبة والشعبية الكبرى حتى قبيل مطلع ستينيات القرن العشرين.

كان «المسرح المعاصر»، يتطلع إلى إعادة ظهور المسرحية كلون من ألوان الأدب على خشبة المسرح. وبهذا يصبح المسرح واحدًا من الفنون التي تعتمد أساسًا على النص اللغوي.

ومع ذلك، فإن الاتصال بين المسرح التقليدي والمسرح الجديد، وعملية التمازج المتبادل بينهما يمكن أن توصف ـ في ذلك الوقت ـ بأنها لم تكن ممكنة؛ بسبب المناخ الثقافي والأيديولوجي الذي ساعد على عدم الاتصال بينهما. وهناك أسباب متعددة لذلك نوجزها فيما يلي:

ويعتمد المسرح التقليدي في تقديم فنه على «حركات جسد الإنسان» وهذا النوع من الفن مورث في عائلة واحدة اقتصر على أفرادها. ولأن عملية اكتسابه لابد أن تبدأ منذ الطفولة المبكرة، فإن توريثه يقع في نطاق ضيق جدًا، وهو بذلك يختلف عن تعليم المهارات الأخرى، فأبواب تعليمه منغلقة بصفة عامة، وإحكام غلقه بهذا الشكل قد يكون أحد أسباب بقائه على شكله الفني الفريد حتى يومنا هذا، واحتفاظه في ذات الوقت بدرجة النقاء التي يتمتع بها سواء في النص المسرحي الكلاسيكي أو في الأداء المتقن أو حتى في نوعية الممثل بالإضافة إلى الديكور وطريقة تصميم خشبة المسرح نفسها ونوعية الممثل وطريقة اكتسابه مهارات الأداء المختلفة. ومازال هذا اللون الكلاسيكي المسرحي محتفظًا بشعبيته ومكانته منذ ٣٠٠ عام، إلا أنه في السنوات الأخيرة هناك اتجاه لضم عناصر وأفراد من خارج هذه العائلات للمساهمة في تطوير هذا النوع من الأداء.

فهناك اتجاه من جانب العاملين في مسرح «الكابوكي» للخروج به من عباءة الانطواء والعزلة التي اتسم بها إلى الانفتاح على عامة الناس بدلاً من أن تتوارثه عائلات بعينها. ومن أبرز العلامات التي دلت على ذلك، أن «المسرح القومي» في طوكيو أقام عدة دورات لتأهيل جيل من صغار الممثلين لإعدادهم للعمل في مجال «الكابوكي»، إلا أن ذلك لن يستطيع أن يمحو عدة مئات من السنين بهذه الدرجة من السهولة. فنظام توارثه في ذات العائلة هو سر بقائه والحفاظ على هويته، وإن لم يكن الأمر كذلك، فربما ذهب كغيره من ألوان الفنون إلى سوق المسارح التجارية وتخلى عن أصالته وسماته الفنية العتيقة.

يشترك مسرح «النوو» و «الكابوكي» وغيرهما من الأشكال التقليدية جميعها في عدة سمات فنية مشتركة، منها أنه مسرح يعتمد اعتمادًا كليًا على أداء الممثل، وأن المشاهد نفسه بوعيه لما يشاهده على خشبة المسرح يُقحم في داخل العرض، ويصبح طرفًا في النسيج الفني المعروض.

وهذه النقطة بالذات، وضعها المسرح التجريبي في عين الاعتبار كركيزة أساسية للربط بين العملية المسرحية والمشاهدين، بل لن نخطئ إذا قطعنا القول بأن مسرح النصف الثاني من ستينيات القرن العشرين، أي «المسرح المعاصر»، جاء متواصلا مع المسرح التقليدي الكلاسيكي متخطيًا بذلك المسرح الحديث الذي يمثل «الشكل الكلاسيكي الغربي» ويطلق على مثل هذه الأشكال المسرحية المعاصرة «مسرح أنجورا»، «المسرح المؤدى تحت الأرض»، كما

يطلق عليه أيضًا «Shou-geki Jou» أي «المسارح الصغيرة»، وفي مثل هذه الأشكال المسرحية نرى أن جسد الممثل يلعب الدور الرئيس في الأداء المسرحي كله.

ويعد كرا جورو واحدًا من رواد هذه الحركة التجريبية، فقد أعلن منذ وقت مبكر عن نظريته «حق امتياز الجسد»، وهو بذلك ينقل صناعة الدراما المسرحية من الإيمان بأهمية «النص اللغوي» والاعتماد عليه إلى الاعتماد على الممثل وتسخير «جسده المادي» ليصبح محورًا أساسيًا في الدراما المسرحية برمتها.

جاء «مسرح أنجورا» المعاصر؛ ليدافع عن الحركة المسرحية اليابانية ويقف في خط الدفاع الأول عنها كحركة تقدمية في مواجهة صريحة مع المسرح الحديث الذي يَعتبر «النص المسرحي» الركيزة الأساسية في العملية الدرامية كليّة. ومن ثمّ، فإن التطور المذهل الذي شهده عالم الدراما المسرحية منذ منتصف ستينيات القرن العشرين، و«الانقلاب» أو «الثورة» التي حدثت ضد المسرح الحديث جاءت متواصلة مع الفنون المسرحية التقليدية ومطورة لها؛ مما جعل البعض يصفها بأنها «حركة مسرحية إيجابية».

ولتطبيق ذلك؛ فقد قام كرا جورو بتوجيه نقد حاد إلى الأعمال الشهيرة في «المسرح الحديث»، كما استنكر الأعمال الكلاسيكية الغربية واستقر به الأمر على إيجاد لغة جريئة من خلال كتابة مسرحيات مبتكرة.

ومن الجيل نفسه أيضًا، ظهر أوتا شوجوو الذي ابتكر مسرحًا جديدًا من نوعه؛ وذلك بتقديمه العمل المسرحي «إشاعة في مدينة

صغيرة» المأخوذ عن إحدى قصص «النوو» والمعروفة بـ«عمود في مدينة صغيرة»، ولأن هذا العمل قد تم تقديمه لأول مرة على أحد مسارح «النوو» وهو مسرح «تو راكو ضوو»؛ فقد نال الترحيب من «المسرح المعاصر» على أساس أنه عمل جاء ليتحدى المسرح الحديث: ومن خصائص هذا العرض أن امرأة عجوز تصور نفسها امرأة شديدة الفتنة في عالم الوهم، دون أن تنطق ولو بكلمة واحدة؛ لتعبر عن ذلك.

قدم لنا «أوتا شوجو» نوعًا فريدًا من الدراما المسرحية التي اعتمدت على اختزال «النص اللغوي» إلى أبعد حد ممكن، ليقوم الممثل بأداء دوره في سكون تام وهو يقدم لنا بذلك ما عرف بـ«المسرح الصامت[II]». فعند تقديمه مسرحية «محطة ماء»، وغيرها من الأعمال التي جاءت خالية من ناحية الزمن، أو حتى الرقص، كانت هذه المسرحية هي أول الأعمال التي قُدمت من هذا النوع وجال بها في مناطق عديدة من العالم.

وجاء «تاداشي سوزوكي» أيضًا؛ ليكون من أوائل الذين أدخلوا حركات فن «الكابوكي»، وفن «النوو» في طريقة إخراجه وتقديمه للعروض الفنية، وتتميز طريقة عرضه بأن الجزء الأسفل من جسم الممثل يصبح محورًا للأداء؛ وهذا يجعل المشاهد يشعر بقوة الممثل الجسمانية، وسوف نتناوله بشيء من الإسهاب في نهاية الفصل الثالث لدوره الرائد في إثراء المسرح المعاصر.

---

II انظر كتاب «المسرح التجريبي الياباني بين الأصالة والمعاصرة. عادل أمين. دار مصر المحروسة ٢٠٠٥.

ومن الذين يجب أن نصفهم بالمسرحيين المعاصرين في جيل الستينيات، «شوجي تيرا ياما»، الذي تطلع بقوة لإعادة إحياء المناظر والمشاهد الخاصة بالـ«كابوكي» على خشبة المسرح المعاصر، حيث رفع شعار «إعادة إحياء الفرجة» عند بداياته.

وعلى هذا النحو، فإن الجيل الأول من عصر مسرح «أنجورا» حاولوا إبراز «المعاصرة»؛ بأن يجعل من تراث ما قبل الحداثة والممثل في مسرح «النوو» وفن «الكابوكي» أساسًا لتصورهم المسرحي وفلسفتهم الفنية.

وعلى النقيض من «المسرح الحديث» الذي تجنب المسرح التقليدي، فإن المسرح المعاصر الذي ظهر في ستينيات القرن العشرين، قد تعامل معه بنوع من المرونة. ومن الأفكار التي انتشرت في تلك الفترة «رفض ما قبل الحداثة .. والتفوق على الحداثة»، ونستطيع القول بأن حركة «أنجورا» هي التي ترجمت هذه الأفكار بطريقة مبتكرة.

## التقاليد المسرحية الآسيوية

إن العروض المسرحية التقليدية اليابانية التي نجدها في مسرح «النوو»، و«الكابوكي» تمثل قالبًا هو أحد الأشكال المسرحية الخاصة بالشعوب الآسيوية. وهي لا تختلف بذلك عن مسرح «كثاكالي» في الهند، أو المسرح الصيني التقليدي، وتتشابه مثل هذه الأعمال في أن «جسد الإنسان» يلعب الدور الرئيس في الدراما

المسرحية الآسيوية، خاصة في شرق آسيا، ولا تضع بينها وبين المتفرج أية حواجز، كما نرى في الدراما الحديثة في الغرب؛ لأنها تتسلل إلى المتفرج بيسر وتعمل على خلق نوع من المجال المشترك داخل المسرح. وهناك فروق واضحة بين الدراما الآسيوية والغربية؛ أبرزها أن الدراما الغربية تتجه إلى الاستقلال كفن، بينما الدراما الآسيوية تحاول الاكتفاء بكونها فن العامة أو فن التسلية في النهاية.

وعلى النقيض من ذلك نرى أن الدراما الأوروبية هي التي تظهر اهتمامًا شديدًا بهذا الاختلاف. فمثلاً مسرحية «أريان موتشكين Ariane Mochikine» التي عرضت في اليابان وهي Tambours Surladigue أدخلت تقنية من مسرح العرائس التقليدي المعروف في اليابان باسم «بوناركو Bunraku». لقد قام الفرنسيون بعمل شيء لا يمكن لليابانيين تصوره آنذاك؛ بل على العكس فإن الفرنسيين البعيدين عن اليابان كل البعد يستخدمون هذه العناصر بمرونة تامة. وتعني هذه النقطة أن الفن المسرحي الياباني التقليدي قد سجل ضمن «الدراما العالمية».

ومن المعروف أن المخرج الروسي «أيزنشتاين» قد ابتكر نظريته المشهورة «مونتاج» من مسرح «الكابوكي». ومن المعروف أيضًا أن المسرحي العالمي بريخت استخلص نظريته «Verfremdungse» من المسرح الصيني الكلاسيكي.

وأيضًا استمد «أنطوان آرتور» إلهامه من رقصات جزيرة بالي في إندونيسيا، وكذلك بساطة العرض والجو الخالي من أي مؤثر عند المسرحي «بيتر بروك» أو «جروتوفسكي»، وغيرهما، قريب جدًا

من الدراما في المسرح الشرقي .

والقضية الآن هي كيف يمكن إحياء مثل هذه التقاليد الغنية في المسرح المعاصر في حالة اليابان؟ لقد بدأت عملية التغيير في اليابان من عصر «النوو» و«الكابوكي» وانتهت بتغيير العصر والأشخاص. ولم تكن هذه العملية بالأمر السهل.

ففي نهاية القرن التاسع عشر، كانت هناك محاولة للنهوض بمشروع قومي وهو «حركة إصلاح الدراما المسرحية»، إلا أنها باءت بالفشل. وذلك لأن الدراما التقليدية كانت بمثابة «طقوس» أو منظومة ترتبط وتتكامل بارتباط جميع عناصرها سواءً كانت طريقة الأداء أو الملابس، أو تجميل خشبة المسرح، أو تصنيع المجال أو حتى الأدوات الصغيرة، فهي تتناسق بترابط يصعب تعديل أو تغيير أية جزئية فيه، كما أن الإيقاع المعاصر بعيد كل البعد بحيث يصعب تغيير ذلك القالب الثابت.

اتجهت دراما المسرح المعاصر في ستينيات القرن العشرين، في محاولة منها لإحياء تلك «الأفكار» في الزمن المعاصر، للرجوع إلى البدايات في مسرح «النوو» و«الكابوكي»، أو بمعنى آخر فإن ما تمّ هو محاولة تفكيك هذا «التراث» وإخراج «جوهره» ومزجه بالدراما المعاصرة.

فمثلاً مسرحية «الشاب الضرير Yoroboshi» للكاتب «يوكو ميشيما» تعد مثالاً لمسرح «النوو» الحديث. فأسلوب «ميشيما» يعتبر جزءًا من التراث المسرحي التقليدي الذي تذخر عروضه بمقومات شعرية وتجديدية. وقد تمّ إحياء الأناقة والتنظيم بدقة لمسرح «النوو»

من خلال هذه المسرحية التي تحكي مأساة شاب فقد بصره وهو طفل وذلك أثناء إحدى الغارات الجوية وقت الحرب.

وربما يمكن القول بأن طريقة التفكير هذه هي ذات الطريقة التي حدثت في أوروبا، فالدراما الأوروبية أعادت صياغة النصوص الكلاسيكية ودمجتها في قوالب العصر الجديد؛ لتعيد قراءتها في العصر الحالي.

## التيارات المسرحية المعاصرة

في الأوراق التالية سنقوم باستعراض التيارات المختلفة في «المسرح المعاصر» باليابان مع التركيز على بعض الشخصيات البارزة في هذا المجال، والأعمال البارزة التي ارتبطت بهؤلاء الرواد التجريبيين في المسرح الياباني المعاصر.

ففي الأعمال الراديكالية التي تم تقديمها على خشبة المسرح المعاصر، أصبح الأداء التمثيلي الذي يطور نفسه من خلال التقنية العالية، والنصوص المجزأة، وأجزاء الجسد المختلفة، أسماء لموضوعات أعمال كثيرة. ولكن لا يمكن وصف ذلك بالشيء الجديد، بل على العكس حتى ولو استخدمت التقنية المتقدمة، فهناك أعمال ليست بالقليلة تحكمها طرق قديمة قد تبدو عقيمة. وهناك اتجاه وطلب على الوجوه الجديدة عديمة الخبرة أكثر من ذلك الممثل المبدع؛ لأن ذلك يساعد على القبض على الجوهر وملاحقته في الممثل الهاوي الذي لا يملك التقنية وغير المدرب، أكثر من ذلك الممثل المثقل فنيًا. بالطبع

ظهور مثل هذه الطريقة في التفكير يعد بمثابة دليل قاطع على أن طرق دراما ما بعد الحداثة قد تعسرت، وأيضًا ربما يمكن القول بأن كل الطرق في دراما ما بعد اليونان قد استنفدت. ومن هنا نستطيع الوقوف على أسباب نشأة المسرح المعاصر وهي إضافة التغيير في قواعد الدراما المسرحية التي تعسرت، فتحريك الهيكل المتبع (القائم حتى الآن) يعمل على تغيير القدرة على الرؤية والإحساس، كما يعمل على إبدال طريقة التفكير، ومن هنا أتت أهمية مسرح ما بعد الحرب العالمية الثانية.

مع بداية ستينيات القرن العشرين، انتشرت المسارح الصغيرة بشكل ملحوظ على الساحة الفنية في جميع أنحاء اليابان، وهذه المسارح أنشأتها مجموعات صغيرة على رأسها قائد يتولى إدارة وإخراج العمل المسرحي بها وهو في الوقت نفسه ناقد مسرحي، وأحيانًا يكون كاتبًا مسرحيًا . وقد ظلت المسارح التالية تلعب دورًا مهمًا حتى بعد أن تربع التليفزيون على عرش المشاهدة، وانتشرت صناعة السينما.

من أهم المسارح الصغيرة التي صاغت المسرح التجريبي الياباني:

مسرح المواقف الذي تأسس في عام ١٩٦٢، والذي ينتمي إليه جورو وكرا. فلقد كانت فترة ظهور «الخيمة الحمراء» لـ «مسرح المواقف» في ضواحي ضريح «هانازونا» في ضاحية «شينجوكو» بطوكيو عام ١٩٦٧، هي إحدى الفترات والمراحل التأسيسية لحركة المسرح الأنجوري التي تلت المسرح الحديث في اليابان. حيث كانت فرقة «مسرح المواقف» ورئيسها الكاتب المسرحي والمخرج الساحر للجماهير والممثل جورو وكرا.

ومنافسة لأسلافه تمكن جورو وكرا من التمثيل بفرقته والتجول بها في كل أنحاء اليابان في خيمته الحمراء المتنقلة.

مسرح «واسيدا» الصغير الذي تأسس في عام ١٩٦٦، ويعد «تاداشي سوزوكي» و«بيتسياكو مينورو» من أبرز مؤسسيه. وكان «مسرح واسيدا الصغير» أحد نتائج أنشطة المسرح بجامعة «واسيدا» وهي واحدة من كبرى الجامعات الخاصة في اليابان. تأثرت هذه المجموعة بفلسفة الوجودية لـ«جان بول سارتر»، إضافة إلى تأثرها بكل من مسرح العبث لـ«صمويل بيكيت»، و«يوجين يونيسكو». وكان أول إنتاج لهذه الفرقة في عام ١٩٦٢، وكانت أولى الأعمال المسرحية لـ«بيتسياكو مينورو»، وهي مسرحية «الفيل»، التي تناول فيها معالجة رؤية القنبلة الذرية، وكان هذا العمل هو أحد الأعمال التي تجنبت المعتقدات التقليدية للمسرح الياباني الحديث. واستمرت المجموعة في إنتاج العديد من المسرحيات الحديثة لـ بيتسياكو، ومنها مسرحيتا «البواب» عام ١٩٦٦، و«البنت الصغيرة التي ليس لها مثيل» عام ١٩٦٧ .

المسرح الحر الذي أسس في عام ١٩٦٦ وكان «ساطو ماكوطو» من أهم مؤسسيه. وقامت بتأسيسه مجموعة من خريجي معهد الفنون المسرحية للممثلين. وأطلقوا على مسرحهم «مسرح الحرية السري»، وهذه إشارة إلى موقع السرداب الصغير، وإشارة إلى «المسرح السري» لأوروبا والولايات المتحدة. وأدى هذا اللقب إلى ظهور المصطلح «أنجورا» وهو تحريف للنطق الياباني لكلمة «تحت الأرض» وهذا لكي يصف كل أشكال المسرح الياباني

المعاصر. وفي البداية كانت هذه الفرقة متخصصة في إنتاج أعمال المخرج والكاتب المسرحي «ساطو ماكوطو» الذي كانت لأعماله المسرحية مثل «النفق» و«خنافسي» كامل السيطرة على الأدوار التي يؤديها الفنان. إضافة إلى ذلك فإن الكاتب والأديب سايطو رين كتب أيضًا لهذه الفرقة، وتم إنتاج مسرحيته «العيون الحمراء» في عام ١٩٦٧، وكان اهتمام الفرقة بالسياسات الحديثة واضحًا في هذه الأعمال كما في «الملك أوديب في هيروشيما» عام ١٩٦٧، و»صخرة فييت» للكاتب يجان تيري عام ١٩٦٨. وفي عام ١٩٦٨ ساعد «المسرح الحر» في تشكيل ما سمي بمسرح «الخيمة السوداء»، ولكن هذا التحالف والتعاون لم يدم طويلاً. ففي عام ١٩٧٦ أعلنت الحركة انفصالها عن «المسرح السري» ودخولها العالم المشمس للاستمتاع والمتعة. وقامت الفرقة بتقديم العديد من المسرحيات الموسيقية الناجحة خاصة مسرحية «موسيقيو الجاز في شانغهاي» للكاتب سايطو رين، ومنذ عام ١٩٨٦ عرفت بأنها الفرقة المؤدية للأدوار في مسرح تجاري جديد، وذلك في ضاحية «شيبويا»، حيث استمرت حتى عام ١٩٩٦، وبعدها أعلن أنها سوف تحل، وذلك بعد ثلاثين عامًا من مساهمتها في تطوير المسرح المعاصر، وتغيّر اسم «مسرح الحرية» بعد ذلك إلى «الخيمة السوداء».

في بداية فترة ستينيات القرن العشرين كانت حركة المسرح الياباني المعاصر الفكرية اليابانية الحديثة قد تأثرت كثيرًا بالحزب الشيوعي والأفكار الماركسية التقليدية، وكما في كل البلدان، فإن الثورة الثقافية لفترة الستينيات في اليابان كانت ثورة على السياسات

للحزب اليساري القديم بأفكارها وفلسفاتها. واتخذت حركة «مسرح الخيمة السوداء» هذه الفرصة للثورة على أفكار اليسار القديم حتى إنها أعادت مسرحًا حديثًا بأفكار سياسية جديدة.

ومن الفرق المسرحية التي ساهمت في تشكيل مسار المسرح المعاصر في اليابان:

- «جمعية المستكشفين» في عام ١٩٦٤.
- «مسرح الانسلاخ» الذي افتتح في عام ١٩٦٤ بواسطة مؤسسة «جو إيتشرو تاكيه إتشي».
- مسرح «مايو» في عام ١٩٦٦، ومن أهم رواده: آسانو كايتارو وياما موطو.
- «مخطط المسرح الجديد ٦٦» الذي أنشئ في عام ١٩٦٦ وكان من أهم مؤسسيه فورو باياشي.
- «غرفة التجارب المسرحية» وكان تيرایاما شوجي من أبرز مؤسسيها.
- مسرح «سوماكيه وشركاه» في عام ١٩٦٨، والذي أطلق اسمه على اسم مؤسسه «سوماكيه» وعاونه في إنشائه أوتا شوجو.
- «مسرح الدائرة» في عام ١٩٦٨، ويعد «أوتا شوجو» من أحد رواده، بل وأحد رواد المسرح الياباني المعاصر حتى اليوم.
- «مسرح طوكيو - كيد وأخواته» في عام ١٩٦٨، وقد جاء اسم هذا المسرح نسبة إلى الكاتب المسرحي الإنجليزي « توماس كيد» الذي عمل على إحياء أعمال شكسبير المسرحية ومن أهم إنجازاته «مسرح إسبانيا».

- «مسرح الممثلين» في عام ١٩٦٨.
- «مسرح المجموعة الياباني» في عام ١٩٦٨.

ومن الملاحظ أن جميع تلك المسارح أنشئت في فترة وجيزة لم تتعد الست سنوات في الفترة من عام ١٩٦٣ حتى عام ١٩٦٨، مما يدل على أن حركة المسرح المعاصر الياباني لم تكن سوى «انتفاضة» على الأشكال المسرحية آنذاك، ولم تكن أبدًا وليدة المصادفة. كما يلاحظ أيضًا أن كثيرًا من هذه الفرق المسرحية جاء امتدادًا لنشاط مسرحي كان يزاول في مسارح الجامعات الصغيرة، ومثال ذلك «مسرح المواقف» الذي جاء امتدادًا لمسرح «التجريب» و «مسرح واسيدا» الذي جاء امتدادًا لمسرح «الخشبة الحرة» الذي أنشأه الطلاب آنذاك في جامعة «واسيدا» وغيرهما. والملاحظة الأخيرة التي يمكن إضافتها هي أن رجال المسرح الذين أسسوا هذه الفرق الوليدة يشتركون جميعًا في أنهم بدءوا حياتهم الفنية مع فرق تنتمي إلى المسرح الحديث والتي تأثرت كثيرًا بالمسرح الغربي، أو بمعنى آخر معظم المسارح الصغيرة قامت على أنقاض المسارح الكبيرة بعد إفلاسها، فمثلا فرقة «الانسلاخ» جاءت بعد انهيار «فرقة بوضو ـ كاي» المشهورة آنذاك، وفرقة «المكتشفون» جاءت بعد حل فرقة «بوجيه ـ ظا» وهي فرقة معروفة بأن لها جذورًا فنية عريقة، كما ذكرنا من قبل. ولكن لماذا قامت كل هذه الفرق في هذه الفترات بالذات؟!

فكما ذكرت سابقًا، جاءت حركة المسارح الصغيرة كانتفاضة شاملة على كل ما هو «قبل الانتكاسة» في عام ١٩٤٦، فهي

عملت على إنكار ورفض المسرح الغربي الحديث، وجاءت كجسر يعمل على تواصل الفن المسرحي الكلاسيكي والمسرح المعاصر، إلا أن الشرارة التي انطلقت منها هذه الانتفاضة المسرحية تمثلت في الخبرة المشتركة بين أصحاب هذه الفرق المسرحية التي اكتسبوها من خلال اشتراكهم في المظاهرات التي اندلعت في عامي ١٩٥٩ - و ١٩٦٠، والمعروفة باسم «مظاهرات أنبو»؛ وذلك عندما كانوا طلابًا في الجامعات. واندلعت هذه المظاهرات من أجل التعبير عن المعارضة القوية لتعديل اتفاقية الدفاع المشترك بين اليابان والولايات المتحدة الأمريكية، ولم تقتصر على طوكيو فحسب، بل انتشرت في جميع أنحاء اليابان؛ مما سبّب دويًا قويًا على الساحة الثقافية اليابانية، ودفع الأجيال الجديدة للبحث عن هوية يابانية تملأ الفراغ الذي تركته آثار الحرب العالمية الثانية.

## ثقافة المسرح الياباني المعاصر

سنقوم أولاً بعرض تيارين من أهم تيارات المسرح المعاصر وهما يعتبران من الأشكال النموذجية في اليابان.

التيار الأول: وفيه يصبح جسد الممثل هو محور الدور بعد الابتعاد عن مركزية اللغة، بالإضافة إلى ذلك فإن الصورة والموسيقى وغيرهما من العناصر المتداخلة عملت على تفتيت مركزية الكلمة في الدور، وكما أشرت سابقًا إلى أن الدراما في «النوو» و»الكابوكي» تعتمد على أن جسد الممثل هو محورها، وبهذا المعنى، فإن المسرح المعاصر

يرتبط بالدراما التقليدية، وفي الوقت نفسه نستطيع أن نفهم محاولاته للانسلاخ والقفز بعيدًا عنها.

وفن «الكابوكي» في الأصل هو مجموعة من العناصر تشابكت لتشكل نوعًا من المسرح الشامل ومن الأمثلة على هذا النوع من التجريب فرقة «كيتايشا Kaitai-sha»، وفرقة «دمتايب Dum-type»، وفرقة «ستور هاوس كومباني Store-house Company» وغيرها من الفرق التي تمثل هذا النوع.

التيار الثاني: وهو الذي يتعمق «في المعنى الداخلي» للكلمة وفي الوقت نفسه يفتت هذه الكلمة ويعيد صياغتها. ويعد هاينر موللر Heiner Muller، الكاتب المسرحي الألماني، من أهم الذين ساهموا في دفع هذا الشكل بطريقة راديكالية. وفي السنوات الأخيرة، قامت فرقة «رين نايكو كوبو Ren-Niku Koubu»، التي قدمت عرض «هاملت ماشين»، «دايزن إيروتيكا Daisan-Erochika» التي قدمت عرض «هاملت كورون»؛ بتقديم مسرح تجريبي كانت له نتائج طيبة في مجال الدراما التجريبية.

ولقد لفتت فرقة «كيتايشا» الأنظار، من خلال عرضها «Tokyo Ghetto» ١٩٩٠، إلى حال «الجسد» في ظل توقف المدن الكبرى في اليابان، وأوضحت أن تناقضات المجتمع يمكن أن تظهر وبصورة مركزة على جسد الإنسان، وصورت كيف أن هذا الجسد يتعرض للعنف الشديد دون أن يكون موضع حماية.

أما عرض «S/N» الذي قدمته فرقة «دمتايب» في الفترة من

١٩٩٢ حتى ١٩٩٦، فلقد كان مشروعًا بدأ عندما أصيب عضوها الأساسي تيجي فوروهاشي بمرض الإيدز. ومن خصائص هذا العرض أن محتواه يتعرض لموضوعات حساسة مثل الدعارة والشذوذ الجنسي وغيرهما، وفي الوقت نفسه نجد فيه عنصري الصورة والموسيقى لا يقلان أهمية عن الكلمة المنطوقة. ولعل من الأفضل أن نطلق على هذا العمل «المسرح الشامل الجديد ذو الأداء الفني» عن مجرد الاكتفاء بوصفه «مسرح شامل» فقط.

ومسرحية «الحبل» التي قدمتها فرقة « ستور هاوس كومباني» في عام ٢٠٠٠، وُعرضت على مسرح الأوبرا الصغير ضمن فعاليات مهرجان «آلقاهرة الدولي للمسرح التجريبي»، وقد كانت غنية بالإيحاءات التعبيرية والمجاز. ففي هذا العمل تنحصر التعبيرات وتتفتت القصة ويصبح عملاً فنيًا قائمًا فقط على الحركات، لدرجة أنه يكون من الصعب إعادة النص إلى أصله. وفي داخل هذا التبسيط تتضح الاحتمالات والصعوبات في عملية ترابط الإنسان بالإنسان.

وتتشابه هذه «التجارب» في فكرة مؤداها أن الاعتماد على الدور التمثيلي فقط لإعادة ظهور القصة حتى تقترب من الواقع بمثابة تأخر عن العصر. وهذا هو سبب زيادة المادة التي ترجع إلى الحقيقة والدليل، وذلك بدلاً من أن نصف الكلمة بأنها فقدت أهميتها، فنرى الكلمات تتفتت لتنطلق شذراتها داخل المشهد .

في «هاملت ماشين» هناك أربعة ممثلين على مسرح عرايا يؤدون بطريقة ارتجالية، ثم أضاف المخرج والممثل «أكيرا أوكاموطو»

ممثلاً متخصصًا في مسرح «النوو» سلط به «أوكاموطو» الضوء على وجود تشابه في نص «هاملت ماشين» وأحد قوالب «النوو»، وهو ما يعرف باسم Mugen-no ، وفي هذا القالب يظهر الميت كالراوي، ويتحدث عن عاطفته وعما لم يستطع فعله وهو حي، يتشابه في ذلك إلى حد كبير مع المشاركة الوجدانية مع الموتى في مجتمع شرقي.

لقد أدى ممثل «النوو» دور أوفيريا ولكنه في الجزء الثاني يخلع القناع في أحد المشاهد، وكما ذكرت أن «النوو» هو «مسرح الأقنعة»، ولأن القناع هو أهم عناصر «النوو» فقد صدم كثير من اليابانيين بخلع الممثل لهذا القناع.

وفرقة «دايزن إيروتيكا» التي يقودها «تاكيشي ناكامورا» قدمت «هاملت كورون» من «هاملت» لشكسبير، وقد صنع «ناكامورا» من مسرحية «هاملت» قصة عائلة وهي تتشابه هنا مع عائلة الإمبراطور الياباني. وكان يهدف إلى إبراز مسألة يابانية معاصرة ولكن من الداخل.

وكما فعل موللر بمعالجة مسألة ألمانيا الشرقية من خلال مسرح هاملت، أخذ ناكامورا هذه الفكرة وتناولها في عرضه لقضية سياسية في اليابان. ولعل عرض مسرحية «هاملت جينكشن» يشبه هذه المحاولة.

ولو اتفقنا على أن فرقة «رين نيكوبو» قدمت نموذجًا آخر لمسرح «النوو» فيمكن أن نقول أيضًا إن «دايزن إيروتيكا» بطرحها موضوعات معاصرة متعددة هي أيضًا نموذج لدراما مسرحية «كابوكية» مضافة.

وأصبحت حركة المسرح « تحت الأرض»، التي بدأت من أواخر ستينيات إلى أوائل سبعينيات القرن العشرين، هي أكثر الفترات تأثيرًا في كل من الإبداع المسرحي والثقافي. ولقد قام الناقد نيشيدو كوجين بتحديد هذا النوع المسرحي نظريًا، في عام ١٩٨٧، حتى يُظهر التطلعات والتأملات التي تستنبطها الجماهير من المسارح التقليدية وغير التقليدية، ويسمح لها بنوع من التصادم الفكري.

وبالفعل تحولت هذه الأفكار ولكن دون أي تغيير. وبدون أي شعور بالحنين إلى الماضي يمكننا أن نعرف هذه الفترة على أنها فترة من الإنتاج النادر والإبداع المثمر في تاريخ المسرح الياباني، خاصة إذا قارنا هذه الفترة بالفترة التي سبقتها بعشرين عامًا؛ لنرى أصحاب المهن المسرحية المتكررة في مسرح «شينجيكي» أو تلك المرحلة التي سبقت الحرب، والتي فشلت في إنشاء مسرح تقليدي جيد في اليابان. إن فترة «أنجورا» هذه ليست منتجة ومثمرة في الاختبار اللغوي المسرحي والتعبير التجسيدي فحسب، إنما شجعت كذلك على القيام بالكثير من الأعمال الاستطرادية التي تحيط بالعمل المسرحي الرئيس ومن بينها الأدوات التمثيلية. وفي الوقت نفسه سمحت فترة «أنجورا» بإنشاء العديد من الأدوار التمثيلية الكثيرة الغنية بالتقنيات والتقييمات النقدية من تقارير ومقالات صحفية وكتابات نظرية مرتبطة بها.

وفي نهاية سبعينيات القرن العشرين، وتحديدًا خلال الثمانينيات، الفترة التي ظهر فيها الجيل الثاني والثالث من فناني المسرح الأنجوري، تحولت كل الأشياء المحيطة بثقافة المسرح وانكمشت

واختفت على الأقل في نطاق هؤلاء النقاد الذين يتبنون نفس الوجهة النقدية للكاتب الإنجليزي ألدوس هسكلي وعالمه الرائع الجديد. وأثناء كل هذه التسلسلات لنشاطات المسرح الجديد، والتي أطلق عليها فترة «ازدهار المسارح الصغيرة»، قامت بعض الأجيال الشابة من المسرحيين بالهروب من الموضوعات السياسية للأجيال السابقة، واتجهوا إلى ما يسمى بثقافة السلعة، والتي اتخذت شكلاً آخر خلال هذه الفترة.

كانت نشاطات المسارح الصغيرة مهمشة بلا شك بجانب ثقافة الكتل الشعبية التي اتجهت إلى وسائل الإعلام المسيطرة. وبالرغم من تمتعها بالشعبية الكبيرة لكنها لم تحقق النجاح التجاري الذي حققته الفرق السابقة عليها. ونتيجة لذلك كانت لدى كثير من أصحاب ورموز فترة «ازدهار المسارح الصغيرة» المقدرة على أن يصبحوا أبطالاً وروادًا في الثقافة الشعبية في فترة الثمانينيات أمثال «نورو هيديكي» و«كوكامي شوجي» و«كاوامورا تاكيشي».

ولذلك فإن التناقض المذكور بين الفترتين النقديتين الملحوظتين ظهر في ثقافة المسرح خلال فترة الثمانينيات. ولا يشير هذا التناقض بالفعل إلى التقارب الواضح كمفهوم الإنسانية الذي يناقض عملية تحويل المعقول إلى محسوس والتي انتقدها «أدورنو» في «الدوس هكسلي» في فكرة رفض الشعبية التي غمرت أصحاب المهن المسرحية بجانب مزورهم الشعبي، ونمطهم الزائف لأعمالهم التي يقدمونها، واتضح هذا كثيرًا في أعمال «التيبين Japanisation » بمعنى جعل الشيء أو الشخص «يابانيًا»،

والتي يشيرون فيها إلى رموز شبه ثقافية. كان هذا المسرح من المسارح الصبيانية التي تتبنى أفكار التلاهي وأفكارًا غير فنية، فلقد كانت تعتمد عادة على الاقتباس من الأعمال الأدبية، وربما لهذا السبب وهذا النقد؛ ظهر هذا العمل المسرحي، وكأنه بمثابة إضافة إلى العمل السينمائي الذي فرح به الناس في رواية «عالم جديد شجاع» لـ «ألدوس هكسلي».

وجدير بالذكر أن كل الكتابات والأعمال الأدبية عن ثقافة المسرح في ثمانينيات القرن العشرين كان لها نفس المنهج في نشر وتوضيح الثقافة المحددة الهادفة. وبالرغم من أوضاعهم النقدية المختلفة، فإنهم ينحدرون من الأجزاء الثنائية للعمل النقدي. وأحد هذه الأعمال هو النص المذكور آنفًا، والذي أعده «نيشيدوا» والآخر هو «المسرح الياباني المستحدث» للكاتب «سيندا أكيكو» عام ١٩٩٥. وبالرغم من محاولة الاثنين شرح كيفية اتخاذ الثقافة المسرحية في الثمانينيات ـ وذلك من خلال موضوعاتها المميزة وأساليبها وأشكالهاـ اتجاهات فكرية غامضة، إلا أن «نيشيدوا» ظهر ناقدًا رئيسًا لهذه الثقافة، أما سيندا فكان متجاوبًا معها. إن ما يقوله نيشيدوا ويطلق عليه «عصر الاستهلاك الزائد» هو ما يسميه «أوتشينو» نظرة اليابان إلى فترة ما بعد العصر الحديث الزائفة. فمن المدهش أن نجد سيندا يذكر في كتاباته ويزعم أن خصائص فترة الثمانينيات قد نجحت، في حين أن مفهوم ومحتوى الاقتصاد المزعوم قد زال واختفى بالفعل. ولم ينجح «سيندا» في عرض تاريخ الثقافة المسرحية للعقود الأخيرة، لأنه كان يكرر ما كان يكتبه خلال فترة

الثمانينيات في مقالاته المسرحية. إن كتابات «نيشيدوا» قد تعكس وجهة نظر هذا الجيل من النقاد الذي لا يحرك ساكنًا، ولكنه حاول بكل جرأة أن ينقد ويُقيم نظرياته على هذه الثقافة المسرحية. واعتقد سيندا أن نيشيدوا قد وقع في مصيدة الاعتقاد الذي يرى المسرح مرآة تعكس الواقع بكل ما فيه من مواقف. وهنا يتضح لنا وجود تعارض حاد بين المسرح والواقع، ومحاولة تفسير المسرح على إنه يعكس الوقائع بكل ما فيها رغم أن كل ما أثبتوه وعكسوه ليس سوى تمثيل لتلك الحقائق.

ولم يكن مدهشًا لكثير من النقاد المسرحيين في اليابان ألا يشعروا بأي تأثير على ثقافتهم إثر أحداث الحادي عشر من سبتمبر. وقد يبدو ذلك شيئًا عاديًا، ورغم ذلك، فهناك من الشواهد التي تدل على ضعف تأثير العولمة في ثقافة المسرح الياباني على مدار العشر سنوات الماضية. ففي اليابان تبدو ثقافة المسرح وكأنها موقف مستقل بذاته، ومن المرفوض التجاوب مع هذه الأعمال الاجتماعية الجارية إما بالتشريع أو التدخل. إن ثقافة المسرح على الأقل في قطاعها البسيط والتي يطلق عليها «السلسلة المستمرة والمتجانسة للمسرح الياباني جي»، هي عبارة عن مجال مثمر للتأريخ والعلمية والسعادة الجمالية؛ أي إنه مجال التلاهي. ولكنه ليس مجالاً مثمرًا لرؤية النفس وعكس صورها حتى في وجود «التاريخ والذاكرة».

ومع ذلك، فهناك الكثير من الاستثناءات لهذه القاعدة التي أشار إليها الناقد أتشينو. إن مسرح العروض الصامتة «الكايتايشا» والكاتب المسرحي والممثل كاواامورا تاكيشي ومجموعته المسرحية

«دايزن إيروتيكا» ضمن هذه الاستثناءات. إنهم لم ينتموا إلى سلسلة هذا المسرح ، وذلك لأن الأدباء والفنانين الذين ينتمون إلى هذه المدرسة يفكرون ويمثلون ويؤدون أدوارهم متجاوزين حدودهم الإقليمية، بمعنى عولمة التمثيل لاكتشاف «دائرة كشف النفس» من خلال محاولات عديدة في كيفية تحليل ما هو حادث.
وفيما عدا مسرح العروض الصامتة بخلفيته المرئية الفنية التي أدت إلى جذب العديد من الجماهير، فإن كلاً من «دايزن إيروتيكا» و«الكايتايشا» أمامهما الكثير من الوقت لكي يتم قبولهما والسماح لهما بدخول دائرة «ثقافة المسرح الياباني». إن نقاد كلا النوعين يفتقرون للفهم ولا يرغبون في ذلك، فلهؤلاء النقاد نفس الأفكار النقدية التافهة والأعمال والتطلعات الجمالية، ولذلك فإن «كايتسايشا» و«دايزن أيروتيكا» قد تم إقصاؤهما من المنزلة الأساسية لنشاطات المسرح الياباني جي .

وليس معنى ذلك أن كلاً من «كايتسايشا» و«دايزن أيروتيكا» ليسا من المسارح المحبوبة والشعبية في اليابان كما هي ثقافة اجتماعية وتاريخية، ولكن من المعتقد بأن كلا من «شيميزو» و«كاوامورا» مخرجي «كايتايشا» و«دايزن أيروتيكا» من أنصار العولمة، وأنهما رفضا ورفضت أعمالهما من المسرح الياباني بعد فترة الثمانينيات. ومفهوم «أنصار العولمة» هنا لا يعني المفاهيم المجردة، أو أنهما مثل هؤلاء الأدباء والفنانين الذين يعرفون قيمة كون الشيء يابانيًا، وكلاهما قد بدأ في تحليل ما حدث تمثيليًا مسرحيًا وإخراجيًا، بينما يرجع شيميزو بنفسه إلى أسس المسرح القديم لجسد الممثل،

ويحتفظ كاوامورا بسرد حكايات متقاطعة عن إمبراطورية النيجر والتي لعبت فيها اليابان دورًا مهمًا وبارزًا، وبالنسبة لـ شيميزو فإنه لا يعتبر جسد الممثل وسيلة من وسائل التعبير على الإطلاق، فالأجساد لديه ما هي إلا خطط يبني عليها ملاحظته، ويوضح من خلالها «ما يحدث» لنا في عصر العولمة، أما بالنسبة لـ كاوامورا فإن استحالة إقامة السرد اللحظي هو المَعلم التاريخي، وفي الوقت نفسه فإن هدم الأشكال السردية في «هاينر موللر» لا تضمن أو تحفظ أي شيء من هذا العالم. إنه يقيم التجارب على الكثير من أشكال المسرح والإفراج كما لو كان يقاوم الشيء دون جدوى ضد قوة الإمبراطورية المشتتة والرغبة في الانفصال بنا عن واقعنا. فهو مازال يكتب المسرحية على أنها مسرحية لأن ذلك بالنسبة لـ«كاوامورا» تعليق مهم: هذا التعليق الذي يلمس ما أجبرنا على أن نشعر به جسديًا وعاطفيًا وعقليًا تحت ضغوط العولمة. إن نتيجة صراعهم الآن يمكن أن يرشدنا إلى أ نه ربما يمكننا أن «نستعيد ذكرياتنا».

عندما سقط «حائط برلين» أصبحت فكرة «انهيار الطبقات» ليست فقط هي المفهوم الدلالي لفترة ما بعد العصر الحديث، ولكن أيضًا أصبحت هي الحقيقة السياسية الثابتة لنا. هذا الحدث العرضي في بيئة اليابان الاجتماعية والثقافية كان متبوعًا بالزلزال المدمر في منطقة «كانساي» ومحاولة بعض الجماعات الدينية مثل «جماعة أومو» الهجوم على عامة الجمهور عندما قاموا بتسريب الغاز في مترو الأنفاق بطوكيو. كان لابد من وجود أداة خيالية مثل التمثيل المسرحي؛ لكي توضح لنا وتشير إلى الموقف الاجتماعي السياسي

المعقد، وهذه الفوضى التي ظهرت فجأة، بالإضافة إلى ذلك كان لابد من وجود أعمال سردية ؛لكي تعدد على هذه المواقف المحتملة والسلوك الذي يجب أن يتبع في صد هذه العوامل السياسية الاجتماعية المتغيرة.

وبالرغم من ذلك كان أصحاب المهن المسرحية في اليابان - من كتّاب مسرحيين ومخرجين مشهود لهم بالريادة - لم يستطيعوا أن يستجيبوا ويتكيفوا لاحتياجاتها. ونتيجة لذلك نشأت هناك رغبة قوية وإن كانت مهمشة بين هؤلاء الذين تقيدوا بالمسرح على أنه تخلل ثقافي وليس حلمًا يعكس مخاوفنا البلهاء ورغباتنا المتلاهية، وذلك لكي نخرج بطريقة إيجابية تمثيلية تمكنا من التعامل مع حقائقنا السياسية، وواقعنا السياسي.

خلال عام ١٩٩٤ كان الكاتب والمخرج المسرحي «هيرانا أوريزا»، والذي كافح أكثر من عشر سنوات لكي يكتسب تقدير الشعب، واحدًا من أصحاب المهن المسرحية التمثيلية في فترة التسعينيات. ومن خلال إعلانه عن القيام بإنشاء ما سماه المسرح العامي الحديث - والذي لم يكن موجودًا من قبل في اليابان - أصرّ على التخلص من أي تكلف زائد، والعودة إلى فكرة الموضوعية في الملاحظة والتي يمكن من خلالها وضع أعمال مثمرة وصادقة للواقع على خشبة المسرح. ولذلك فقدت مسرحياته المنطلق الخطي السردي، وأصبحت عبارة عن تراكم لحوارات غير مترابطة وغير مناسبة بين العديد من الشخصيات التي تشغل مكان الحدث.

وهناك طريقة أخرى للتعامل مع الواقع السياسي الاجتماعي

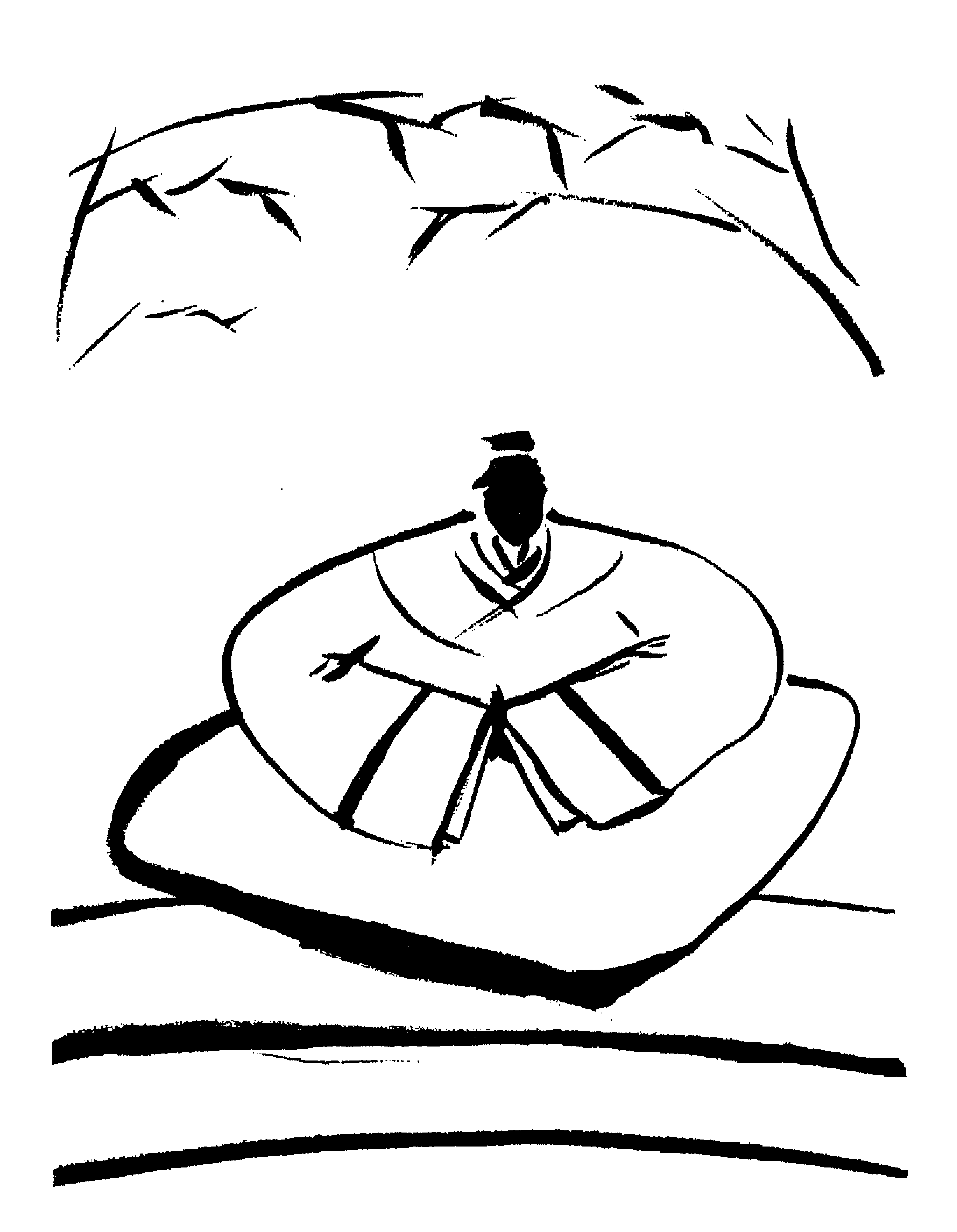
وهي التناول المباشر والتدخل الثقافي في صناعة التاريخ. فمسرح «كايتشايشا» أو مسرح الهدم، ومسرح العروض الصامتة هما مجموعات مسرحية حاولت وسلكت هذه الطريقة بالرغم من اختلاف أفكارها ومبادئها، فبينما اختار «كايتيشا» أن يلتزم بمحتوى مخاطبة التقاليد والأعراف للتمثيل المسرحي، فإن مسرح «العروض الصامتة» سعى وراء احتمالية وجود فكرة مشتركة بينهم لخلق عمل تمثيلي جيد.

فمسرح العروض الصامتة الذي أنشئ عام ١٩٨٤، عبارة عن مجموعة من الفنانين المرئيين والراقصين والموسيقيين. لقد كان لهذا النوع من المسرح جولات دولية في عام ١٩٨٨، عندما قام ممثلوه بتمثيل العديد من الأدوار التمثيلية الفنية بجانب المنشآت الفنية. فقد أنشئ مسرح العروض الصامتة في «كيوطو» التي تعارضت مع طوكيو مركز أنشطة المسرح الصغير، وكان ممثلو هذا النوع من المسرح يمتازون بأن لديهم ألفة بالأعمال شبه الثقافية في نيويورك. ولذا فإن هذه المجموعة التي نشأت في بيئات شبه ثقافية مختلفة الأفكار، وخلفيات فنية وجغرافية مختلفة، تعد من عناصر «ازدهار المسرح المعاصر». ومنذ نشأتها وتأسيسها، بدأت هذه المجموعة تقدم أعمالاً تمثيلية إعلامية. فبالرغم من أن هذا الوصف ينطبق بوضوح على الأعمال الأولية (S\N ١٩٩٢) فإن آخر أعمال «فروهاشي تييجي»، وكانت المسرحية التي كتبها قبل أن يموت من جراء مرضه بالإيدز سنة ١٩٩٥، اتخذت وجهة مختلفة تمامًا. في هذا العمل مر مسرح العروض الصامتة بالكثير من التغييرات السياسية حتى تضمن

موضوعات عن الإيدز والجنس، وكانت تمثل عصب العمل المسرحي

كان «فروهاشي» يعلن غالبًا في مقدمة العرض أن هذه القطعة التمثيلية ليست قطعة مسرحية؛ لأن الناس يأتون ويتوافدون إلى المسرح؛ لكي ينسوا واقع هذه الحياة، ولكنها قطعة للجماهير تحثهم - من وجهة نظره - على ابتكار وسائل جديدة للتواصل. كانت أهم الموضوعات التي عالجتها هذه السمة المسرحية وهذا النوع من المسرح هي الإيدز والجنس المظلم.

في بعض المضامين الثقافية تبدو هذه الأعمال التمثيلية في عمق النشاط الإعلامي مهمة وغير مهمشة أو استثنائية. ولكن ربما تبدو بسيطة في توجيهها. وبالرغم من ذلك، فإن مسرح العروض الصامتة هو استثنائي في ثقافة المسرح الياباني وهذا هو الذي أكدته الكثير من الأعمال التمثيلية من خلال كل من الفن الراقي والأنماط شبه الثقافية. ونجح المسرح الصامت في جعل النتاج الثقافي -كخطة تحد ومقاومة في ثقافة المسرح الياباني- مركزًا في بداياته على موضوعات محلية قومية، وخلط هذه الموضوعات وتحويلها إلى خطة مرنة ومؤقتة للمجال التمثيلي.



# الفصل الثاني
# مختارات من المسرح الياباني المعاصر

# زيئمي

## يامازاكي ماساكازو

ملخص المسرحية:

تصور هذه المسرحية حياة «زيئمي» وهو ممثل «النوو»، الذي قام بكتابة «التعاليم على أساس الأسلوب والعبارات» بالإضافة إلى أعمال أخرى لمسرح «النوو» في القرن الخامس عشر مشيرًا ومؤكدًا فيها على السعي وراء الجمال والقيم الفنية والصعوبات التي يقابلها كفنان.

ففي سنة ١٤٠٨ وتحت رعاية «شوجون أشيكاجو» وهو الحاكم المطلق والمسيطر في هذا الزمان، قد كان «زيئمي» في أوج لمعانه كممثل لمسرح «النوو»، وبعد تمثيله لـ «تينران نو» وهي التي تتكهن وتتنبأ بأن الضوء سوف يتحول إلى سراب، والسراب إلى ضوء، والخيال والظل سوف يزولان أمام الضوء.

قدم هذا العرض المسرحي لأول مرة في عام ١٩٦٣. وكان مكونًا من خمسة مشاهد. وقامت بأدائه فرقة تمثيل من ٢٦ ممثلًا (٢٠ رجلًا - ٦ نساء).

وفي هذه اللحظة ظهرت «كوز ونو نوماو» وهي المرأة التي أحبها «زيئمي» وعرضت عليه طبلة صغيرة، قائلة إنه عندما يقرع على الطبلة سوف تكون في حضرته، وبالرغم من ذلك، فإنها محبوبة يوشيميتسو، وعرض هذه الطلبة بمثابة التحدي الذي يهدد حياة «زيئمي». وقام «زيئمي» بادخار كل تركيزه في قرعه على الطبلة، ولأنها مصنوعة من نسيج الدمقس؛ فإنها لا تصدر أي صوت. وكان «يوشيميتسو» يراقبهما فأتى وادعى أن الطبلة قد أحدثت صوتًا، ولم ينكر أحد كلام «شوجون». وضحك «يوشيميتسو» بازدراء على «زيئمي» مدعيًا أن فن «زيئمي» ليس سوى ظل وسراب لضوئه ولمعانه. وبعد مرور شهرين توفي «يوشيمتسو». وحاول ابنه أن يكتسب حب «كوز ونو نوماو» التي فرت هاربة تطلب المساعدة من «زيئمي» وكشفت أن حادثة الطبلة كانت خديعة متعمدة من يوشيميتسو، واكتشفت حبها تجاه «زيئمي».

أما يوشيتسوجو، الابن الثاني لـ يوشيميتسو، وهو من صارع لتحقيق النجاح مع «يوشيميتسو»، فلقد سعى لأن يستغل شهرة وشعبية «زيئمي». وبالرغم من علمه بأن مكانه المناسب هو الخيال في العالم، قام «زيئمي» بتحرير نفسه من كل هذه القوى والحب والكره حتى في أوقات الأعمال الثورية والشعبية. وبينما هو ينساق إلى عالم الخيال، تعهد لنفسه بأن يكون تهديدًا لحياة الواقع والضوء.

وبعد مرور عشر سنوات، جاءت «كوز ونو نوماو» لإنقاذ «زيئمي» من ظلم «يوشيميتسو» لأن «يوشيتسوجو» فقد أخاه

الأكبر، ويسعى للحماية من «زيئمي». رفض «زيئمي» اهتمامها ولم يعرها أي اهتمام في السنوات العشر الماضية لكي يحفظ حبه النقي الطاهر لها. وبعد مقابلتها مرة ثانية، قام «زيئمي» بالقرع على الطبلة، وفي هذه اللحظة أحدثت الطبلة صوتًا حادًا، وفي هذه الأثناء كانت رغبته التي يمتلكها في الجمال أصبح لها مذاق خاص في صوت الحقيقة، وللمرة الثانية، رفض «زيئمي» عرض «كوزو نو نوماو» لتعويضها له اجتماعيًا واستعادة الذكريات، ولكن هذا اعتبر بمثابة تحد ضد كل من ينتهج ويسير على نهج الضوء. وبعد مرور ١٥ سنة، كان «شوجون أشيكاجا يوشنوري» هو الذي يشرف على ممثل «النوو» «أونامي»، وطلب من «زيئمي» أن يتخلى عن إرثه وتعاليمه السرية. وبالإضافة إلى ذلك، كان «موتوماسا وموتويوشي»، حليفًا «زيئمي»، قد تركاه، وهجر «زيئمي» فنه.

وفي النهاية وباحتقار من «أونامي» وكتيبته الذين لا يفهمون أي شيء عن فنون المسرح، قبل «زيئمي» أن يذهب إلى جزيرة بعيدة وينأى بنفسه.

# الحرباء المبصرة عن قرب

## كيوكازو ياماموطو

ملخص المسرحية:

هذه المسرحية هي نوع من الكوميديا القاتمة التي تصور مجموعة من المخبرين العاملين في الشرطة، وهم يحاولون حل لغز سلسلة من جرائم القتل التي يرتكبها المجرمون بدون دافع.

عندما بدأت القطارات في التحرك محدثة صدّى رعديًا، قام فريق البحث والتحقيق بالبحث عن شيء ما على ضفاف نهر «أراكاوا» في طوكيو تحت قضبان السكة الحديد الصلبة، حيث كانوا يقومون بالبحث عن مسدس رشاش استخدم في عملية قتل وقعت في هذه المنطقة. كانوا يبحثون لأعلى ولأسفل طبقًا لما سمعوه من اعترافات المشتبه فيهم، ولكن لم يظهر هناك شيء يدل على الجريمة. فقد

قُدم هذا العرض المسرحي لأول مرة في أكتوبر عام ١٩٨٧ . وكان مكونًا من خمسة مشاهد. وقامت بأدائه فرقة تمثيل من ٩ ممثلين (٣ رجال ـ ٦ نساء) .

كانت هناك أربعة مواضع لبصمات قد اُكتشفت في سيارة مهجورة بالقرب من مسرح الجريمة، وبالنسبة للبصمات فكانت إحداها تتطابق مع الضحية والأخرى تتطابق مع بصمات اثنين من المشتبه فيهما. كان المخبرون هناك يقومون بإعادة تمثيل الجريمة (وهي حقيقة لم تكشف للجمهور) ولكن قصة المشتبه فيهم لم تتناسب وتتطابق مع الوقائع. إن الجسد الذي وجدوه كان ميتًا من أثر الشنق، وليس من أثر إطلاق النار. ولم يتمكنوا من إيجاد أي دلائل وعلامات للرجل الثاني الذي كان من المفروض أن يكون في السيارة. كان بحوزتهم الجسد واعتراف لأحد المشتبه فيهم بالقتل، وبالرغم من ذلك فلم يستطيعوا أن يجدوا أية صلة بين المشتبه فيهم وضحيتهم الأنثى، بالإضافة إلى ذلك، لم يكن لدى هؤلاء الرجال أي دافع لكي يقتلوها، ولكن من الذي وضع هذه البصمات في السيارة؟ ولم يبدُ ملمح لأي حل. فحتى لو وضعوا أمامهم الاعترافات، ولو استطاعوا أن يعتمدوا على هذا الدليل؛ فإنهم لن يجدوا شيئًا سوى الإرباك. لقد استمر كبير المفتشين في تحقيقات الجريمة ومسرحها أملاً في إيجاد أسرار خفية جديدة، وفي النهاية وجدوا المسدس، ولكن إذا كان سبب موت هذه الضحية الأنثى هو الشنق فما الداعي لهذا المسدس؟ وفيم استخدم ؟ حتى إن لم يطلقوا عليها الرصاص، فهل كان المشتبه فيهم يقومون باختلاق قصة من وحي خيالهم لكي يربكوا الجميع؟ ولكن بالرغم من أن هناك وقتًا كافيًا لمواصلة القضية، فإن الدليل محير ومربك، فلقد أصبح كبير المفتشين في مزاج مرتبك؛ لعدم معرفته ومقدرته على

كشف نوايا المشتبه فيهم. فلقد اكتشفوا في النهاية أن الجسد هو جسد رجل قتل من إثر إطلاق النار عليه، وبعدما بدأت الدلائل في الظهور، ظهر شاهد جديد، وقال إنه شاهد الأربعة (اثنين مشتبه فيهما، والرجل القتيل والمرأة الميتة) معًا، لقد كانوا أصدقاء حميمين وقال إنه سمعهم يقولون هيا نذهب إلى البرازيل. ولكن جسد وجثة جديدة ظهرت من بين جثث كثيرة؟!.. قالها كبير المفتشين بألم. وخلال هذا التمثيل كان المخبرون يقومون بالتحقيق في مسرح الجريمة، ولكن الجمهور لم يعرف ذلك في البداية، وكانت النتيجة النهائية هي أنه في منتصف التحقيقات أصبح الاثنان المشتبه فيهما على وشك الانتحار، وانتحرا.

وانطلقت الأصوات الرعدية من السيمفونية وكان لها صدى في هذا البيت المنفصل.

# أكثر من شخص

## تاداشي إيزاوا

ملخص المسرحية:

وقعت أحداث هذه المسرحية خلال الحرب العالمية الثانية في مسكن للغارات الجوية للأمير «طاميناجا» المستشار العسكري للأسرة الحاكمة، حيث قامت بزيارة «طاميناجا» معشوقته دين المغنية والراقصة اليابانية التي طلبت منه أن يجد وظيفة لها. وظهر ابن «طاميناجا» فجأة ويُدعى «شيجيتوكو»، وتحدث «طاميناجا» مع ابنه وتظاهر كما لو كانت دين ليست موجودة. وأخبر ابنه بأن الحرب تسير عكس الآمال اليابانية. وبعدها ظهر الجنرال «أوزاوا»، وبدأ يذكر تاريخ الولايات الجنوبية والشمالية للصين القديمة مؤكدًا على أنه منذ انحدار الإمبراطور من هذه الولاية الفاسدة في الشمال؛ فإن عزائم الناس قد ضعفت وخارت، وتحول الموقف العسكري إلى الأسوأ. ولكن «طاميناجا» لم يحرك ساكنًا.

قدم هذا العرض في ٣ فصول و ٧ مشاهد. وقامت بأدائه فرقة تمثيل مكونة من ٣٠ ممثلاً (٢١ رجلاً ـ ٩ نساء).

وتحول المشهد إلى محل النعال الذي يملكه «سوجي مكوتو جونيتشيرو». وهو الذي صنع لـ«طاميناجا» حذاءً ليرتديه. فلقد كان «سوجيموتو» نعّالاً بارعًا وماهرًا، ولكنه شخص أشعث مهمل باع جزءًا من إرثه بسبب انغماسه في الشرب. وتسّلم «كاتسو»، ابن «سوجيموتو»، بطاقة تجنيده. وكانت «سومي» التي تسكن عند «سوجيموتو» حاملاً في ولد من «كاتسو». ولكن «سوجيموتو» لم يظن يومًا أن ابنه سوف يحارب، ولكن هذا بالضبط ما حدث في النهاية. وفي مسكن «طاميناجا»، قال «شومون»: إنه كلما ازدادت الحالة العسكرية سوءًا فإن موقف ووضع الإمبراطور سوف يزداد سوءًا، ويصبح في وضع خطير بعد الحرب. وقال «طاميناجا»: إن الوسيلة الوحيدة لحماية النظام الحاكم هي أننا نحضر السلالات الحاكمة في الجنوب. واستدعى على الفور «أوزاوا»، وبعد أن استمع إلى ما قاله أوزاوا عن السلالات الجنوبية أدرك «طاميناجا» أن الإمبراطور الشرعي هو «سوجيموتو»، وأن الكنوز التي باعها «سوجيموتو» كانت عبارة عن أوعية مقدسة تنحدر من الأسرة الحاكمة. وتم استرجاع الأشياء التي بيعت. وفجأة وبعد إدراك «سوجيموتو» الحقيقة لم يستطع أن يخفي ارتباكه. وفي اليوم الذي أتى فيه «طاميناجا» إلى منزل «سوجيموتو» تعرض بيتاهما للدمار جراء تعرضهما لغارات جوية وُقتلت «سومي». وبإلقاء القنبلتان الذريتان على «هيروشيما» و»ناجازاكي» أدرك طاميناجا أن اليابان قد انهزمت، أنه من الأفضل أن يفكر في المستقبل، وألا يتشبث بالأسرة الحاكمة. وبعد أن غضب أوزاوا من طاميناجا قام بقتله، وبعدها سار على نهج حياته. وبعد انتهاء الحرب اتجه كاتسو إلى أبيه، وأصر سوجيموتو على أن يزاول حياته في صنع النعّال، وأن يتمتع بحياة الحرية الجديدة.

# المركب الطافية

## هيديكي هوجو

ملخص المسرحية:

وقعت أحداث هذه المسرحية خلال عصر «هيان» (١١٩٢ ميلادية). وتدور أحداث هذه المسرحية حول قصة مأساوية لمثلث العشق بين امرأة تدعى «يوكي فون» ورجلين هما «كأورو»، و«نيونوميا» اللذين وقعا في حبها. وكان «كأورو» شديد الولع بـ«يوكي فون» التي كانت تشبه محبوبته «أوكيمي». وفي الوقت نفسه، كان «نيونوميا»، المعروف بمُطاردة النساء، قد أحب «يوكي فون»، ولكن «يوكي فون» هي نفسها قد وقعت في حب «كأورو».

قُدم هذا العرض المسرحي لأول مرة في يوليو ١٩٥٤. في مسرح ميجي. وكان مكونًا من ٧ فصول. وقامت بأدائه فرقة تمثيل من ١٠ ممثلين.

ولم يكن من السهل على «كأورو» أن يتزوج من «يوكي فون» لأنه ينتمي إلى الطبقة العليا في المجتمع، بينما هي لا ترتقي لمثل هذه الطبقة،وحلمت«يوكي

فون» أن تكمل الحياة معه تحت سقف بيت واحد في جبال «يوجي».

وقدم الإمبراطور عرضًا لـ«كأورو» بأن يتزوج ابنته الأميرة نيونوميا، ولكن «كأورو» سعى لإيجاد طريقة للتخلص من هذا العرض والخروج من هذا المأزق. وبينما هو عند الإمبراطور قام نيونوميا بتتبع «يوكي فون» مستعينًا بقصائد الحب لجذبها. وفي البداية رفضت سلوكه المتغطرس. وبعد فترة، بعد أن عجزت عن العيش وحيدة بدون «كأورو»؛ فتحت قلبها لـ«نيونوميا». وعندما سنحت الفرصة لـ«كأورو» كي يزورها؛ كانت عواطفهما قد وصلت إلى درجة الاهتياج، وتعاهدا أن يعقدا زفافهما في الحال. فقد كانت «يوكي فون» تريد أن تكمل حبها في الحال، ولكن «كأورو» يريد أن يجعل علاقتهما طاهرة نقية؛ فلذلك أقنعها بتأجيل كل مشاعر الحب إلى ما بعد الزواج.

وبعث «كأورو» بخطاب إلى الإمبراطور معلنًا فيه رفضه الزواج من الأميرة «نينوميا». وبعدما أغضب الإمبراطور من ناحيته، انتهز «كأورو» الفرصة لكي يخلع ثياب تلك الطبقات ويهجرها ليذهب إلى «يوجي» ويقضي أيامه مع «يوكي فون». وفي البداية كان هناك الكثير من الناس يعارضون هذه الخطوة الخطيرة، ولكنهم بعد أن رأوا إصراره، شجعوه على الذهاب إلى «يوكي فون» بسرعة. وبالرغم من الرغبة الجامحة لدى «يوكي فون» كانوا خائفين من أن تتخلى عن حبها له مقابل حبها لرجل آخر.

وفي وقت متأخر حضر «كأورو» إليها بعد نيونوميا، وفي الظلام تسلل إلى حجرة نومها، وصادف في هذه الليلة أمها الماكرة. وصبّ غضبه على كل من «يوكي فون» و«نيونوميا».

واختفت «يوكي فون» في هذه الليلة، ولم تهتم ما إذا كان «كأورو» يبحث عنها أم لا. ووقعت فريسة لرغبتها الشعورية واستسلمت لـ نيونوميا حتى لو لم تحبه، وبعدما لحق بها العار، اتجهت إلى النهر ولم تظهر بعدها.

# الطبعة الأخيرة

## كوايتشي هيرياشي

ملخص المسرحية:

تصور هذه المسرحية العقيدة البشرية والتعاطف من خلال قصة «شيون سوجيهارا» وهو كبير القناصلة اليابانيين الذي أنقذ اللاجئين اليهود خلال الحرب العالمية الثانية، بمنحهم تأشيرة الدخول.

وبعد تقسيم «بولندا» بين ألمانيا والاتحاد السوفيتي، قامت عائلة «شنيدرز» بالهروب من الجيش النازي بالاختباء في مقصورة الأمتعة لعربة تجرها الخيول المزارعين. وبينما هم في العربة، قام «جوزيف» الابن الأكبر لـ«شنيدرز» بتجنب طلقة نارية من الجندي الألماني بالاختباء وراء كومة من القش.

قُدم هذا العرض المسرحي لأول مرة في ١٩٩٢، في مسرح ميجي، وكان مكونًا من ٨ مشاهد . وقامت بأدائه فرقة تمثيل من ١٦ ممثلاً (١٠ رجال ـ ٦ نساء)

وبعد السفر لمدة طويلة استقرت العائلة في «ليتوانيا» في شقة أعدها لهم «ديفيد» الذي يعمل في لجنة الإغاثة، وهو صديق للأب «يانوك» حتى أن «ليتوانيا» كانت على وشك أن تنضم للاتحاد السوفيتي.

وفي صيف عام ١٩٠١ كانت ألمانيا النازية قد بسطت نفوذها الشرير، ولم تكن هناك وسيلة واحدة لبقاء هذه العائلة إلا بالحصول على تأشيرات من القنصلية اليابانية، والتي مازالت تباشر أعمالها في «ليتوانيا» وعبور الاتحاد السوفيتي والاتجاه إلى اليابان، وبعدها البحث عن الحرية في الجانب الآخر من المحيط الهادي. ولتنفيذ هذه الخطة اتجه «يانكول»، و«دافيد» إلى القنصلية اليابانية في «كاوناس».

ومن نافذة القنصلية، كان «شيون سوجيهارا» قد رأى المئات من اللاجئين اليهود الذين اجتمعوا بالخارج آملين في الحصول على التأشيرات، وعندما نظر إلى وجوههم علم بأنهم ينتظرون قراره. وجرى «شيون» إلى «جوزيف» وابنه «شين» من دون باقي اللاجئين. وأعطى «شيون» ابنه «شين» شيئًا ما كان قد كسر منه؛ يعرف بـ«الدوارة» وهو يبكي، وبدأ «شيون» يحملق وينظر إلى «الدوارة» وهو يعطيها للابن الباكي متذكرًا نفسه عندما كان صبيًا، وكيف كان مندهشًا من وقوف ودوران هذا الدوارة على رجل واحدة.

وبعد معاناة شديدة قرر «شيون» أن يستخرج التأشيرات للاجئين اليهود بدون أي تصريح. ويومًا بعد يوم، بدأ «شيون» يخرج

تأشيرات كثيرة بقدر المستطاع، وكان سكان «شنيدرز» قادرين على اكتساب التأشيرات، ولكن «يانكول» قرر البقاء في «ليتوانيا» بمفرده لكي يتغلب على عمل «ديفيد» الذي ألقت الشرطة السرية السوفيتية القبض عليه. وفي صباح يوم الرحيل، أعطى «يانكول» التأشيرات لـ«جوزيف»، ووثق فيه وائتمنه على رعاية أمه وأخيه الأصغر «شين»، وقام «يانكول» بنصح «جوزيف» أن يكون شجاعًا وكريمًا قدر الإمكان.

وجاء يوم رحيل «شيون»، وسلّم التأشيرة الأخيرة بكل حزن وهو يقترب من القطار، والتحق بأسرته التي تنتظره. وقام يانكول بحراسة «شيون»، حيث اتجه ناحية حشد اللاجئين، وتعهد بأن يتذكره دائمًا، فحتى لو لم يستطع أن يقابل «شيون» ثانية، فإن أولاده سوف يتذكرونه.

وبعد مضي ٢٨ سنة، وفي عام ١٩٦٨ جاء رجل من السفارة الإسرائيلية باليابان لزيارة «شيون». قال إن أباه سقط قتيلاً بنيران النازيين في «ليتونيا». وتوفي أخوه الأصغر خلال هروب أسرته وبعدها قدم الرجل لـ«شيون» تأشيرة قديمة.

# تحت شجرة الماكنوليا ـــ ماذا يخبئ القدر لنا؟

## يوشي كوياما

ملخص المسرحية:

وقعت أحداث هذه المسرحية في منطقة «سيتو» على البحر الداخلي خلال الثورة الصناعية بعد الحرب. وهي تكشف حالة القانون على حقيقته، ومدى تطبيق الأديان في هذا المجتمع المعاصر، وذلك عن طريق كشف حياة إحدى المزارعات العجائز، والتي شاركت في عمليات الإجهاض غير الشرعية. وفي هذه المسرحية نجد أن الشفقة غير المحدودة من قبل هذه المرأة العجوز غير المتعلمة والتي تريح بها معاناة هؤلاء الناس الذين يعانون من آثار القنبلة الذرية والظلم والتمييز والتفرقة التي انحدرت من أمراضهم المتوطنة.

عاشت هذه السيدة العجوز «هنا كانبي» بعد سقوط القنبلة الذرية على هيروشيما، وقد عاشت

قدم هذا العرض المسرحي لأول مرة في عام ١٩٦٢ . في فصلين. وقامت بأدائه فرقة تمثيل من ١٥ ممثلاً (٩ رجال ـ ٦ نساء) .

وحيدة على جزيرة وسط البحر الداخلي لـ«سيتو»، وكانت معجبة بشجرة الماكنوليا الضخمة في فنائها، وكان أبناؤها التسعة إما قتلوا في المعركة، أو قتلتهم القنبلة الذرية مثلما حدث لزوجها.

وفي أحد الأيام وصل المخبر «كينوشيتا» إلى الجزيرة لكي يقبض على «هنا» بسبب مشاركتها في عمليات الإجهاض غير الشرعية، وبالرغم من كونها مسيحية، فقد كانت تمد يد المساعدة لهؤلاء المواجهين لمشكلات الإجهاض، وتقوم بعمليات الإجهاض هذه؛ وذلك ينبع من إحساسها بالذنب في ولادة وإنجاب تسعة أطفال، تعرضوا للموت في مقتبل العمر، واعترفت «هنا» بأنها ارتكبت جريمة عن طريق إعطاء السيدة «أيسوب» المخدرات والمنشطات لكي تتم عملية الإجهاض، ولكنها التمست وتوسلت إلى السيد المخبر «كينوشتيا» كي يستثنى هذا من قضيتها؛ وذلك لأن السيدة «أيسوب» خافت من أن يولد ابنها مصابًا بالإشعاع إثر القنبلة الذرية. واغتاظت هنا بشدة عندما رأت «كينوشتيا» يلتزم بحكم القانون.

كان المخبر «كينو شيتا» بصحبة زوجته «فيروشيما» عندما سقطت القنبلة وخشي من إصابته أو احتمال إصابته بالسرطان. وولده الذي يبلغ من العمر الخامسة ولد وبه بعض التشوهات، ولد مشوهًا، ولكنه لا يمكن أن يغطي على جريمة الإجهاض هذه؛ وذلك لأن والديه اللذين قتلا

إثر سقوط القنبلة الذرية كانا من القساوسة المسيحيين، وهو مسيحي عابد وملتزم. ولأنه غير قادر على الوقوف في وجه ونظرات الآخرين لابنه؛ فقد قرر أن يعيش مع زوجته و ابنه ثانية. كان الشخص الوحيد الذي يستطيع المخبر «كينوشيتا» أن يكون أمينًا معه امرأة عاهرة بها بعض الآثار السرطانية الناجمة من إشعاع القنبلة الذرية.

وظهرت السيدة «أيسوب» في قسم البوليس ومعها طفلتها المولودة الصحيحة، ولم تأخذ المخدر لعملية الإجهاض، وقامت بتهدئة «هنا» التي بكت وطلبت السماح والعفو نتيجة لأعمالها السيئة. وتأثر المخبر «كيتوشيتا» بالسيدة التي أحست بالمعاناة الشديدة والشعور بالذنب الذي عانى منه الناس عندما اعتقدوا أن عمليات الإجهاض هي الحل الأمثل، وانعكس ذلك على نفسه حيث كان عاجزاً عن أن يكون متعاطفًا مع زوجته وولده.

وفي أحد الأيام، عندما كان يحقق مع إحدى البنات، ردت عليه البنت متهمة إياه بعدم الإنسانية؛ وذلك لمحاولته إخفاء ابنه المشوه بعيدًا عن المجتمع، وغضب «كينوشيتا»، ورفع يده وضرب البنت، هذا الحدث كان قد أصبح شائعًا، وترك «كينو شيتا» القوة والإجبار، وقرر أن يعيش مع زوجته ثانية واعترف لـ«هنا» بأنه إلى هذه اللحظة نسي أمر كيفية أن يحب الناس؛ وذلك لأنه يتيم الحرب، كان يحاول دائمًا ألا يفقد الأمل في الله، وبعد استماعها بإنصات لما قاله

كينو شيتا قبلت هنا محاكمتها ومصيرها، وبعد ذلك بأشهر قليلة، أصيبت هنا بالمرض إثر الإشعاع الذري للقنبلة وفي غرفة المشفى لاحت منها نظرات إلى البحر الداخلي لـ«سيتو» الجميلة ونظر «كينو شيتا» إليها وقد رحلت هنا إلى السماء حيث تنتظرها أسرتها وعائلتها.

# الصيف الهندي

## كوجي هاسيجاوا

ملخص المسرحية:

ذات يوم ربيعي مبهج في الجامعة القومية التي تكمن في المدينة الإقليمية باليابان، قام الأستاذ «كيشيرو ينشيدا» بإنشاء مركز البحوث الثقافية في هذه الجامعة بمفرده.

وقعت أحداث هذه المسرحية أمام البهو الخاص بمركز البحوث. هذه المنطقة وهي فرع من هذا الدهليز، قد أصبحت تجمعًا ثانيًا للطلاب المتخرجين.

واليوم هو الذكرى السنوية لرحيل السيد «ينشيدا». وبالرغم من أنه يوم عطلة في الحرم الجامعي، إلا أن هناك جوًا من الابتهاج والسرور حول هذا البهو الذي أصبح ملتقى الطلاب وملتقى الحديث. ومن خلال محادثاتهم أصبح جليًا أن

*قدم هذا العرض المسرحي لأول مرة عام ٢٠٠٢. وكان مكونًا من ١١ مشهدًا. وقامت بأدائه فرقة تمثيل من ١٦ ممثلاً (٩ رجال - ٧ نساء).

الميت قد قضى رحلاته الطويلة متخفيًا ومتنكرًا كما لو كان شريدًا، وقالت «عيدة» وهي صديقة ودودة له والمشرفة على الحدائق في أراضي الجامعة : إن «ينشيدا» كان يظهر في أوقات لا تتوقعها ويقيم عدة أيام عند «عيدة» في فترات الشرب العميقة، بينما هو شريد. وتعلمت ابنته «عيدة» من أبيها قدرته على الاستماع لما يقوله الآخرون، وبعد أن خارت قوى السيد «ينشيدا» كافح مركز البحوث على البقاء.

وتوافد الكثير من الطلاب الأجانب إلى مركز البحوث من خلال عمل «عيده» كحارس شرعي للطلبة. وأحضروا معهم اهتماماتهم ومطالبهم الخاصة. وكان الزميل المرافق السيد «ماتسوكا» قد أحس بنوع من الود تجاه إحدى الطالبات وتدعى «أوه» .. التي طلبت منها عائلتها أن تعود إلى البيت لأن والدها الذي هجر الأسرة الآن في حالة خطيرة، وحث «ماتشوكا» الطالبة على العودة إلى البيت بالرغم من علمه بعدم قدرته على رؤية محبوبته ثانية، إن «باو»، و«أوجست» يصوران فيلمًا ثقافيًا. وكان ما يصورانه بالكاميرا هو المشاجرات والكراهية لهؤلاء الأصحاب. وما يكشفانه هو التجربة الكونية لمشكلات هذه الأسرة المعقدة، وفي الوقت نفسه يكشفان الطاقة التي لا تقاوم للاختلافات الثقافية.

إن التفاعل البشري لهذا اليوم الربيعي السار يتأرجح بين التشابه والاختلاف حتى أتى إلى نهاية محددة. وانتهت المسرحية عندما امتلأ البهو بأصوات واحدة من أجل أغاني «تيشيمورا « والتي غناها ذو الصوت العذب «باناو» .

# غانيات يوشيوارا

## كواجوشي ماتسوتارو

ملخص المسرحية:

وقعت أحداث هذه المسرحية في السنة العاشرة من فترة «تايشو» عام ١٩٢١، وهي تصور حزن ومأساة غانيات «يوشيوارا» المقاطعة القديمة اللامعة. وفي غرفة إحدى السيدات وتدعى «يوجيري» (ضباب الليل) كانت تمتلئ الحجرة ببعض ملابس النوم المزخرفة، وكانت «يوجيري» بصحبة زميلتها العاهرة «كوموراساكي». التي كانت تبكي لأنها خدعت من قبل أحد الرجال. ووبخت «يوهيري كورموراساكي» وقالت لها : إن المخدوع يجب أن يلوم نفسه، ولذا يجب ويتحتم على كوموراساكي أن تبكي حتى ترضي نفسها. وأعلمت يوجيري بالحياة القاسية في «يوشيوارا» وتعاهدا على عدم الاعتماد على الرجال، وتركت هذه الحياة ،وذهبت لتعيش حياتها الخاصة بها.

قُدم هذا العرض المسرحي في فصلين. وكانت فرقة التمثيل من ٢٥ ممثلاً وآخرين.

كان لـ«يو جيري» عشيق و حبيب اسمه «يونوسوك» قد وعدته بالزواج. وكانت تحلم بحياة جديدة معه ، وكان يبادلها «يونوسوك» نفس الشعور وأحضر لها ملابس النوم. ولكن لم يبدُ في نظر «يو جيري» أنه يحبها، وعندما سألته عن السبب ادعى أنه قد استعار مبلغاً من المال لكي يشتري لها ملابس النوم. وعرضت «يو جيري» عليه أن تدفع له الديون ولكن «يونوسوك» قد اعترف أنه لم يستعر أو يقترض المبلغ ولكنه قام بعملية غش.

وبعد معرفة الحقيقة، زارت «يو جيري» كل البيوت لكي تعرف ضحية «يونوسوك». وحاولت أن تحصل على دليل تبين به أن المال لم يؤخذ ولكنه قرض ولو أن هذا الدليل ظهر فإن «يونوسوك» سوف يبرأ من عملية الغش هذه. كان أحد ضحايا «يونوسوك» ويدعى «أينجيوكو» غاضبًا من «يو جيري»، ومن أسباب «يونوسوك» الأنانية، ولكن زوجته أومين التي تأثرت بـ«يو جيري» وسلوكها المخلص تكلمت إلى «أينجيوكو»، وفي النهاية استجاب الزوج لزوجته وقبل التماس «يو جيري».

وسأل الزوج والزوجة «يو جيري» عن كيفية معرفتها بـ«يونوسوك» فقالت: إنها تأثرت بأخلاق «يونوسوك» المستقيمة غير الفاسدة وهي إحدى الخصال التي من الصعب أن تجدها في العالم المظلم لـ«يوشيوارا»، ولكنها اعترفت بأنها لم تنو على الزواج منه حتى بعد أن غفرت ذنبه، وعلمت يو جيري أن امرأة مثلها هي فقط يمكن أن تدمر مستقبل «يونوسوك»؛ ولذلك فقد قررت أن تنفصل عنه، وفي المشاهد النهائية، أخذت «يو جيري» بعض الشراب من «أينجيوكو»، موضحة أنه بالرغم من عدم زواجهما، فإنها ستحاول إيجاد طريقة لكي تساعد بها «يونوسوك».

# صلاة الكبيداء / النجوم الكبرى

## جونجي كينوشتيا

ملخص المسرحية:

تقدم هذه المسرحية سردًا لقصة سقوط قبيلة «هيكي» في العصور الوسطى، وذلك من خلال غناء للكورس. إن قصة «هيك» هي المصدر الأول لعمليات الثأر بين القوات المتنافسة لقبيلة «جنيجي»، وقبيلة «هيكي» التي صورت في المسرحية.

إنه ليل رائع ومغر، بدأت المسرحية بتلاوة أحد الساردين لقصيدة يحتفل بها بالنجم السماوي، والقوة الهائلة، والرمزية للقمر، إن قبيلة «هيكي» انهزمت أمام «جنيجي» في معركة «ايشينوتاني» بسبب الهجوم المفاجئ الذي قام به القائد «يوشيتسون» وهو الآن مسجون في مضيق مائي مربع، وقد قام القائد «توموري» قائد قوات «هيكي» بإرساء السفينة حسب رأي الشورى

قدم هذا العرض المسرحي لأول مرة في عام ١٩٧٨. وقدمته فرقة التمثيل مكونة ٣٣ مثلاً (٢٩ رجلاً ـ ٤ نساء) وآخرين .

الحربية وحيث كانت الحرب قد نشبت فضلّت السفينة طريقها عن الشاطئ. وعلى العكس فقد عرف أن ابنه مات في الحرب، وهو الآن يفقد ثقته بنفسه كمحارب، ولكن مهمته هي كيفية حماية الإمبراطور الشاب والكنوز الثلاثة المقدسة وحماية القبيلة، وقرر «توموري» أن يبعث «كاجيمي» كمراسل سري للعاصمة لكي يبدأ طريقًا مشروعة. إن «كاجيمي» هي الزوجة غير الشرعية لـ«شيجيهيرا»، شقيق «توموري»، والذي أسره العدو. وبعدما أحبها ،و أخبرها بحبه قال «توموري» إنه يأمل في أن تبادله الحب بعد العودة من العاصمة.

وبعد رحيلها بأيام، لاحظ «توموري» غروبًا على غير العادة. فبينما تبدأ النجوم في ملء السماء؛ ظهرت روح «كاجيمي» وهي ممسكة بذراع «توموري»، سيتحدثت عن ضعف، وتفاهة المزارعين الذين تحولت حياتهم وتمزقت كالبرق في الحروب المتكررة والمعارك الدامية، وفي اللحظة الثانية لم ير لها أي أثر. وأمر الزعيم «شيجيوش» الذي أعلن استمرار الحرب بموت «كاجيمي»غرقًا؛ لكي يوقف خطة «توموري». وكانت قبيلة «هيكي» على وشك القتال، وفي السنة التالية وبسبب خطط الزعيم «بوشيتسون»، أجبر جيش «هيكي» على المغادرة وترك ياشيما واتجهوا للتجهيز لخوض معركتهم النهائية في (دان نو أورا).

وتجمعت النجوم العديدة التي تغطي السماء حول «توموري» الذي واجه لهيب المعارك. وظهرت روح «كاجيمي» فجأة معتنقة إياه بلطف مشجعة إياه على القتال بعنف وبشجاعة ضد هذا العالم الوحشي.

وبدأ المشهد القتالي الأخير في « دان أورا». واستعد «يوشيتسون» لهذه المعركة مع القبيلة «هيكي» وخاض في قتالاً عنيفاً وفي خليج «وانورا» كانت الأمواج تتغير وتتقلب مرتين على مدار اليوم وبسرعة فائقة. وشاهد «توموري» و«يوشيتسون» الأمواج وهي في شدتها العارمة، وعندما وصلت المعركة البحرية إلى ذروتها، كسر «يوستيسون» قواعد الحرب وقتل الرجال والبحارة الذين على مراكب وسفن «هيك» وأدى ذلك إلى انتصار قواته. وبعد أن ذكر أنه رأى ما كان يحب أن يراه، وأنه يحب أن يواجه الموت، صدته الأمواج «توموري»، وهو مازال يتمتم باسم «كاجيمي» على شفتيه، وسقطت قبيلة هيك العظيمة بغير رجعة. وساد وسيطر على خشبة المسرح هدوء السماء المكتظة بالنجوم وبدأ ممثل الكاجيمي يتلو الأبيات الافتتاحية للمسرحية وبعدها أسدل الستار.

# بيت العرائس

## شوو ريوزانجي

ملخص المسرحية:

في عرض «بيت العرائس» كما أطلق عليه بالعربية أو «بيت تهذيب المجانين»، وهو اسم الترجمة المباشرة عن اليابانية، الذي قدمه «ريوزانجي» وفرقته يعتمد على ستة رجال يختفون وراء قناع أسود حتى يبدوا جميعاً فيما يشبه سلاحف النينجا ... يقوم هؤلاء الرجال الموجودون خارج حلقة تشبه حلقة المصارعة المغلقة بأداء أدوار لاعبي العرائس ومقدمي فقرات المسرحية، وتقوم ست من النساء بأداء دور الدميات الستة الموجودة داخل حلقة المصارعة في أداء يشبه المعجزة الأدائية. دمى تحتفظ بالنص الإنساني وممثلات يعرفن كيف يصبحن دمى. يسرد العرض ما يدور بين أسرة مكونة من ستة أفراد هم كالتالي:

قدم هذا العرض حلا عملياً لإشكالية التباين المفتعل بين قضية الأصالة والمعاصرة أو بين القِدَم الحداثة.

1 ـ الابنة «رين» فتاة مصابة بشلل الأطفال، وهي الابنة الكبرى المسترجلة.
2 ـ الابن الأكبر «تاكاشي» وهو مستغرق في الشعر العدمي ويحب الفراشات.
3 ـ جد كاذب أحول العينين.
4 ـ جدة مولعة بقص القطط الورقية .
5 ـ الأخت الكبرى «ماي» تعشق الرجال وتردد «ما الدنيا إلا مسرح عرائس».
6 ـ الأب أنطوائي يعاني من التلعثم والخوف.

والجميع يشكلون أسرة يابانية عادية لكل ملامحه وصفاته، فجأة يخبرهم الطبيب بأن أحد أفرادها قد أصيب بالجنون ولابد من عزله. ولكن الجد رب العائلة يعلن أنه يجب البحث عن هذا المجنون وقتله، وأنه على الأرجح شخص يقوم بأفعال تختلف عن الآخرين ؛ ويكون هذا بمثابة الإشارة كي يبدأ الجميع في التخلي عن تفردهم بإخفاء عقدهم وعاهاتهم النفسية والجسمية ورغابتهم وأفكارهم وعاداتهم .. الجميع عدا شخصية واحدة وهي «رين» المشلولة التي تعلن: لست بالشخص الكامل لكني فخورة بذلك. هنا تشك العائلة وتعتقد أنها المجنونة ويخاف كل فرد في الأسرة أن تلتصق به هذه التهمة ، فيترك الجميع خصوصيته في الفعل والسلوك والاهتمامات والميول لتقليد بعضهم البعض في محاولة دؤوبة لإخفاء ما يحتمل داخل كل واحد وواحدة منهم من أمراض وعاهات ... الأمر الذي يتداعى ليثبت مرض الجميع والممتد وراثياً من الأجداد نتيجة كبح الحرية.

إن امتثال الشخصيات الست يعني الانصياع للنص التربوي للنظم الشمولية التي تبتغي من كل البشر سلوكاً موحدًا .. أما الاستثناء فمصيره القتل. يحتشد العرض بالموسيقى والرقص والغناء والكاريكاتير والهزل والأزياء. ويسوق كل ذلك إيقاع لاهث متداخل ممتع ولكنه مفعم بالشعر أيضًا.

انظر معي أغنية الضحية :

*إن وجوههم جميعاً متماثلة ولكنني مختلفة !*

*مهما كان قبيحاً ولكنه وجهي .*

*أنا مايسترو في أوركسترا حتى إذا كنت مشلولة .. فهذه أنا حسناً سأبدأ في الغناء*

*كاذبون كلكم كاذبون كاذبون .*

ولعل هذا العرض يقدم حلاً عملياً لإشكالية التباين المفتعل بين قضية الأصالة والمعاصرة أو بين القدّم الحداثة .. فقد قدم «ريوزانجي» العمل بعد أن درس الفن المسرحي الكلاسيكي بعمق بجميع مجالاته وظهر ذلك بوضوح على العمل المعروض.

هذه المرة أيضاً، لم يخيب اليابانيون أمل محبي مسرحهم من متابعي هذا المهرجان، هذه المرة يأتي لنا اليابانيون بتنويع جديد من تنويعات مسرحهم المدهش ويثيرون بعرضهم « بيت العرائس» ـ الذي يمثل اليابان في هذه الدورة ـ عدداً من الأفكار والتأملات ويطرحون عددا من الإجابات العميقة والتساؤلات فيما يخص حوار الأشكال الفنية والثقافات المختلفة وهذا الغرض مبني على نص مكتوب ليلائم مسرح العرائس، وهو فن عريق له تقاليده ضمن فنون

مسرح اليابان. في هذا العرض جرى استبدال العرائس بالممثل البشري لتتفجر دلالات شعرية ومجازية عميقة حول تشابه اللعب بالدمى والتلاعب بالإنسان وعقله حد القتل الدموي، وليعرض لنا من ناحية أخرى تأملاً يابانياً في فن التمثيل وتقنيات الأداء العرائسي للممثل ليصل إتقانه، حد المحاكاة التامة للدمية، ويرق ويتباسط أحياناً أخرى حتى يصل لأقصى قدر من الأداء التمثيلي الرفيع الذي يعتمد أساساً على منطق الإيحاء شأن التقاليد الجمالية لهذا المسرح ، متحاوراً ومتناغماً مع منطق الإيهام الغربي المثير للاندماج والتعاطف، أو أنه يدمج بين المنطقين الجماليين على نحو يتجاوزهما معا دون أن يفقد حسه الكوميدي الساخر. وفي السطور التالية نعرض مقالاً للناقد المسرحي هشام إبراهيم للمسرحية بعد لقاء مع المخرج «ريوزانجي» وكنت قد ترجمت هذا الحوار لسيادته مع المخرج أثناء فعاليات المهرجان.

هذا العرض يقوم على فكرة شديدة البساطة والطرافة وعميقة الإيحاءات والدلالات في الوقت ذاته تتلخص هذه الفكرة في أن هذه العائلة العرائسية. تؤديها مجموعة من الممثلات اللاتي طليت وجوههن ويلبسن الملابس الزاهية. هذا المرض الغامض - أنتقل بالوراثة، وحفاظاً على سمعة العائلة خشية افتضاح الأمر ، تشرع هذه العائلة في البحث بينهم عن هذا المتخلف حتى يتخلصوا منه ويعلن الجد أحول العينين أن المجنون هو الذي يأتي بأفعال غريبة عن المألوف فيشرع الجميع في تقليد ومراقبة بعضهم البعض حتى لا تلصق بأحدهم تهمة الجنون ، من الجدة التي تهوى القطط الورقية

والأب الذي يعاني لعثمة في النطق، وأبناء العائلة « رمن» الفتاة المصابة بشلل الأطفال، «تاكاشي» الشاعر العدمي، «مايو» الأخت الكبرى المعقدة والتي تشبه الرجال في مظهرها، من ناحيتها تدفع مجموعة محركي العرائس أفراد هذه العائلة العجيبة إلى قتل أحدهم آخر الأمر .

فهم يرتدون « الكيمونو» الياباني باللون الأسود ويقومون بصنع الإيقاعات العنيفة ويغطون وجوههم أغلب الوقت بقناع من قماش أسود شفاف يوحي بالعداء والتسلط؛ وبعد لحظة القتل هذه نرى أكف لاعبي العرائس ملطخة بلون دم الضحية، فمن سواهم أشاع مناخ العداء والتنميط ومحا وجوده عائلة العرائس هذه ، من سوى هؤلاء المتسلطين من محركي العرائس قد تسبب في هذه المأساة ..

إنها استعارة فنية بليغة، تنطوي على معان إنسانية شاملة تتأمل علاقة الفرد بالآخر، وعلاقة الفرد والجماعة بالسلطة المسيطرة على تعدد معاني هذه السلطة واتساعها.

مجموعة العرائس تؤديها مجموعة من الممثلات ، وتؤدي مجموعة اللاعبين مجموعة من الممثلين ، فهل لهذا التقسيم علاقة بارتباط مفهوم السلطة بالرجال أكثر من ارتباطه بالمرأة، وهل يعبر أداء مجموعة الممثلات لأسرة العرائس من رجال ونساء عن كون المرأة أجدر بتمثيل الكائن الإنساني برجاله ونسائه، والواقع أن هذا العرض يثير من هذه الناحية تأملاً رقيقاً مثلما يفتح مجالاً لتعدد الدلالات والرؤى، ومن ناحية أخرى يطرح تصوراً لحوار الأشكال الفنية بما تنطوي عليه من أبعاد ثقافية، فالمسرح الياباني صاحب تاريخ طويل

متواصل ممتد استطاع أن يؤسس لمنطق جمالي مغاير عن نظيره الغربي، وأن يرسي تقاليد شكلية متفردة، هو هذه المرة يقدم لنا نموذجاً خلاقاً للتفاعل بين الأشكال، فبينما يقدم العرض بعض الأغاني الرائعة على لسان العرائس ومحركيها باللغة الإنجليزية، وهي اللغة الأولى عالمياً، فإن العرض لا يحرمنا من اللكنة الجميلة المميزة لنطق الياباني وخصوصاً عندما تكتسب هذه العرائس السمة الكاريكاتيرية. من ناحية أخرى، فهذا العرض تمت صياغته في إطار «مسرح العلبة الإيطالي»، وهو شكل ارتبطت نشأته بالمسرح الغربي واستقرت جمالياته عبر ممارسات هذا المسرح. تقدم مسرحية «بيت العرائس» درساً في جماليات هذا المسرح. وتثبت أنه من الممكن أن يكون وعاءً عالمياً عابراً للثقافات؛ لأنه يقدم عرضاً بديعاً يناقش قضايا كونية وإنسانية في إطار فني معاصر ومنفتح على ثقافة العالم المعاصر.

# نساء هيروشيما

## شيماكو موراي

ملخص المسرحية:

هذه المسرحية تحكيها لنا ثلاثة من النساء اللائي دُمرت حياتهن وتشتتن بسبب سقوط القنبلة الذرية.

الجزء الأول: امرأة هيروشيما ــ ٦ أغسطس عام ١٩٤٥

كانت هناك امرأة عجوز تحتفل بعيد ميلادها السابع والسبعين، وشاهدناها وهي تسترجع ماضيها وحياتها وتحكيها لامرأة أخرى. ورجعت بها الذكريات إلى وقت القبض عليها عندما قدم ضدها أحد الأشخاص بلاغًا للسلطات بسبب ما قدمته من نكات وسخرية أثناء الحرب، وكيف

قُدم هذا العرض المسرحي لأول مرة عام ١٩٨٤. وكان مكوناً من ٣ فصول. وقامت بأدائه فرقة تمثيل من ثلاث ممثلات وبعض الشخصيات الفرعية

أنها أُنقذت بعد دفنها حية تحت التراب عندما تم إلقاء القنبلة الذرية على هيروشيما. ولم يتضرر من القنبلة زوجها الذي كان يعيش مع امرأة أخرى في هذا الوقت، ولكنه مات في الحال بعد سقوطها. وبدأت المرأة وهي في السبعين أو السابعة والسبعين من عمرها تسترجع ذكرياتها قائلة: إنها بالرغم من كراهيتها أن يستغرق كل وقته في العمل من الصباح حتى المساء؛ فإنها لم تشعر بأنها سعيدة في يوم من الأيام.

وكشفت الزائرة التي مات زوجها أثناء الحرب كيف فقدت نظرها عندما ذهبت للبحث عن بنت عمها في اليوم الذي تلى سقوط القنبلة. وبعد الحرب تزوجت رجلاً أمريكيًا وذهبت للعيش في هاواي، والآن كشفت أنها هي التي خانت المرأة العجوز أثناء الحرب ؛ لأنها أرادت زوج المرأة لنفسها. وأرادت أن تعتذر ولكن السيدة العجوز أخبرتها بأنه يجب أن تنسى ما حدث.

## الجزء الثاني: صوت وميض الحرب في أذنيك

ونجد المرأة تتحدث مع زوجها الذي لا يبالي في الليلة التي عاد فيها ابنهما بعد غياب طويل. وبالنظر إلى الماضي ، بكت ورثت موقفها عندما كانت بصحبة ابنتها في المرحاض وقت سقوط القنبلة الذرية، واستطاعت هي أن تنجو ولكن ابنتها تحولت إلى رماد. أما زوجها الذي كان يعمل مدرساً في إحدى مدارس البنات لم يستجب ولكن التعبيرات في عينيه اضطربت عندما فكر في ابنهما، والذي

كان طفلاً عندما سقطت القنبلة الذرية. وكان الطفل الصغير خائفًا من الضوء . وكان مرتبطًا بأبيه وأدت طريقة تربيته إلى إفساده ، ثم ترعرع وأصبح شابًا مولعًا بالمذياع، واعتاد على العمل أثناء الاستماع له في حجرته. وأصبح مدرسًا مثل أبيه. وفي يوم من الأيام أخبر تلاميذه بأنه أحد الناجين من القنبلة الذرية. وعندما سخر أحد التلاميذ منه، ووصفه بالمريض فقد إحساسه بنفسه، وطعنه. والآن تطلب المرأة من زوجها أن تتحدث مع ابنها. وبدأت تتكلم معه ثانية حتى أنها لم تلاحظ زوجها متى وقف، أو متى ذهب.

## الجزء الثالث : المنشورات الساقطة

سأل أحد الأطباء المرأة التي كانت في المستشفى ، فسردت له القصة على النحو التالي: عندما غادرت «ميتشيكو» التي أحضرتها ثم تركتها وذهبت مع أحد الرجال إلى شقته، وذلك عندما مرت (المرأة الساردة) بـ«موراوكا» صاحب ومالك الشقة. وتم اغتصابها من قبل موراوكا الذي كان على وشك الذهاب في رحلة إلى فيتنام. وعندما أخبرته عن «ميتشيكو»، سألها موراوكا هل كانت «ميتشيكو» هي السيدة التي انتحرت قريبًا؟

وعندما بدأت المرأة العمل في أحد بيوت الدعارة، انقطعت الصلة بينها وبين «موراوكا» لفترة، ولكنهاقابلته ثانية عندما روت له قصة انتحار «ميتشيكو» التي كانت في صحبتها، وأخبرته بأن «ميتشيكو» قد رحلت مع «موراوكا» قبيل سقوط القنبلة على

هيروشيما، وأنجبت له بنتًا قبل أن تموت. وكانت مميزة لكونها أحد الناجين من القنبلة الذرية، وأخبرت المرأة الطبيب بأنه عندما اكتشف «موراوكا» أمر ابنته لوى رقبتها وانتحر. ولكن البنت (التي هي المرأة الساردة للقصة) مازالت على قيد الحياة.

# نساء هيروشيما

## أكيو ميازاوا

ملخص المسرحية:

تعالج هذه المسرحية البحث عن هوية رجل رسم خريطة لبلدة «هينيميه». وانتقلت المشاهد سريعًا في ثلاثة أماكن : قرية «هينيميه» القديمة المفقودة ، إحدى الوكالات في اليابان، ومنزل «كوراهاشي» في مدينة سينبجالور.

وبعد العشاء وفي حجرة الجلوس لـ«ساكاتي»، قام الولد «كينيجي ساكاتي» بعرض خارطة على أخيه «جينتشيرو» رسمها لمدينتهم «هينيميه»، أخذ «جينتيشيرو» ينظر إليها، ولكنه تركها على المنضدة عندما خرج. وبمرور الوقت ، انتقل المشهد إلى منزل «شوجورو كوراهاشي» في مدينة «سينجالور». وكان كينجي الكبير يزور «كوراهاشي» كنوع من التحقيق الذي يقوم به؛ لكي يكمل خارطته

قدم هذا العرض لأول في عام ١٩٩٢. وكان مكونًا من ٥ مشاهد. وقامت بأدائه فرقة تمثيل من ٢٥ ممثلاً(١٣ رجلاً ـ ٨ نساء ـ ٤ أطفال).

عن «هينيميه»، وقابل «كينجي» ابنة «كوراهاشي» الكبرى التي تدعي «هينيميه». وبعدها تحول المشهد إلى الوكالة الموضحة بالخارطة التي يعمل بها «كينجي».

وبالعودة إلى منزل «ساكاتي» في «هينيميه»، سقط حجر من السقف في مقدمة(البيت) أمام الولد «كينجي». أخبر كينجي أسرته ولكنهم لم يهتموا لما يقوله، ولم يستمع إليه أحد إلا «نيشيتاوا» الذي يبيد الفئران .

وفي «سينجالور»، أخبر «كينجي» الكبير ابنة «كوراهاشي» الكبرى عن أسطورة الأخوين وعلاقتهما وارتباطهما بالصخرتين في غابة «هينيميه». إنها قصة تراجيدية وقعت خلال حقبة حربية إبان قتل والدهما، وهرب الأخوان إلى قرية «هينيميه»، والتي قيل إن أختهما قد دخلت الغابة مع سقوط المطر ولم يرها أحد. وكانت الأسطورة قد لمّحت إلى إن الصخرتين هما تحول الأخوين.

وعصر «كينجي» ذاكرته منذ طفولته، وكانت ابنة «كوراهاشي» الكبرى تشجعه على رسم الخرائط حتى يمكنه تذكر ما نسيه. وحكي لها حادثًا وقع له في الماضي. ففي أحد الأيام، ذهب أطفال «هينيميه» مع «نيشيكاوا» إلى الغابة، وعندما حلّ عليهم الليل لم ير أثر لأحدهم ، وتم فقدهم، وكان «كينجي» هو الوحيد الذي بقي منهم، وبعدها تم العثور على جسد «جينتشيرو» ميتًا في النهر. وعندما انتهى «كينجي» من سرد القصة هنأته على إكمال الخريطة. وفي المشهد الأخير عادت القصة إلى منزل «ساكاتي» في «هينيميه» كانت الأم مرتبكة ومضطربة؛ من عدم سماعها أصوات الأطفال ، ونظرت بالخارج وبحثت في آخر الطريق. وبدون أية صرخات للأطفال وقد أصبحت القرية كما لو كانت مدينة للأشباح.

# الرجل المجاور

## أيو أيواماتسو

ملخص المسرحية:

تدور أحداث هذه المسرحية حول هؤلاء الناس الذين يعيشون الحياة في إهمال وتقصير.

عاش «تاكيدا» بمفرده بعد موت والدته لبضع سنوات. وكان صديقه «أونو» يزوره كالعادة. وشكا «أونو» إليه معاملة زوجته الغريبة له. فـ«ياتشيو» هي الأخت التي تذهب لرؤية أخيها وتعود إليه بالهدايا، ورأى «أونو» أن تاكيدا بصحة جيدة . وكانت هناك بقعة في السقف، أشار إليها قائلاً إنه سمع كثيرًا من أمه أن «تاكيدا» اعتبره شكلاً مثل السنفاصة. واستمتع «تاكيدا» بملاحظة «أونو» وقام بالتعليق على هذه البقعة عندما حضر «أونو» .

تدور أحداث هذه المسرحية حول هؤلاء الناس الذين يعيشون الحياة في إهمال وتقصير.

كان «تاكيدا» على علاقة بـ»ياتشيو»، ولكنه يأمل في أن ينهي هذه العلاقة لكي يبدأ حياة جديدة. وخطط لجعل هذه الطوابق العليا لا تمسها إلا امرأة غير متزوجة. وفي اليوم نفسه، اتصلت امرأة تدعى «مياجي» واستفسرت عن منظر الغرف.

وبعد أن استمع إلى خطط «تاكيدا» الجديدة للطوابق العليا، نظر «أونو» إلى السقف محملقاً فيه، وحينها دخلت «ياتشيو» مزينة. وصار الموقف سيئًا للغاية.

ولكن بعدها عادت «ياتشيو» وتصرفت بشكل مغر، ولكن «تاكيدا» قاوم هذا الإغراء. وأخبرته أن أخاها ربما يناديها؛ لأنها أفشت سرًا وأخبرت أخاها باسم الذي اشترك في مقابلاتها السرية مع «تاكيدا» وفي هذا المساء تلقى «تاكيدا» نفس المكالمة التليفونية.

وفي الصباح، وفي حجرة الجلوس لـ«تاكيدا» أخبر «أونو» «ياتشيو» عن خطاب الحب العاطفي الذي كتبه لها في الليلة الماضية. وكانت مشاعرهما المتبادلة واضحة.

وفي هذا المساء قام الثلاثة ببعض المناقشة. ولبرهة من الزمن أخفى «أونو» نفسه وترك الحجرة، وضمت اليائسة «ياتشيو» «تاكيدا» نحوها. ولكنه فرّ من معانقتها.

وفي مساء اليوم التالي، نظر «تاكيدا» إلى سقف حجرة الجلوس، واختفت «ياتشيو»، وقررت «مياجي» أن تؤجر الغرف، وسبب اتهام «أونو» موقف «تاكيدا» تجاه «ياتشيو» خلافاً بين الرجلين تطوّر وتصاعد حتى وصل إلى درجة الشجار، والذي تلاشى في المسرحية الصائبة، وتمكن «أونو» من كبح جماحه عن طريق تحطيم

الفازة الموضوعة في المسكن. وفي منتصف الليل، استمع «تاكيدا» بمفرده إلى شريط سجلت فيه «ياتشيو» قصيدة شهيرة، لـ «طوسون شيمازاكي». ورن جرس التليفون، ولكن «تاكيدا» لم يرد. وبدل الشريط، وهيمن على الغرفة فيضان من الموسيقى المبهجة، وكان بالغرفة صرصار قذر يحدث حفيفًا.

# مواطنو سيول

## أوريزا هيراتا

ملخص المسرحية:

تصور هذه المسرحية يومًا في حياة عائلة يابانية، تملك متجرًا في «هانسونج». وهي الآن تسمى «سيول» وذلك في عام ١٩٠٩، وتحديدًا قبل سنة واحدة من إلحاق اليابان بكوريا، والتي كانت -في الواقع- محتلة من قبل اليابان.

تفتح المسرحية أحداثها في صيف عام ١٩٠٩، في مسكن عائلته «شينوزاكي». والثانية هي السيدة «شينوزاكي» التي قدمت من اليابان بعد الزواج من السيد « شينوزاكي» منذ عدة سنوات، والتي لم تعتد على الحياة في كوريا. والابن ليس لديه أية فكرة عما سوف يفعله بنفسه، وكرست البنت قصتها في الأدب. ولا أحد يعرف مدى هذه المغامرات القارية. والخدم يثرثرون بأشياء تافهة طوال الوقت، والعديد من الزوار يتكلمون.

قدم هذا العرض المسرحي لأول مرة في عام ١٩٨٩ . وكان مكونًا من ٤ مشاهد.
وقامت بأدائه فرقة تمثيل مكونة من ١٨ ممثلاً (٧ رجال - ١١ امرأة).

الوقت في هذا البيت يمر بسرعة، ويبدو كأنه معزولاً تمامًا عن العالم الخارجي المضطرب، ومن خلال محادثاتهم هذه تكشّفت الذنوب والأفعال السيئة للمواطنين بدون أي حقد أو خبث «كما في التمييز غير الواعي».

أطلق «هيراتا» على هذه القطعة المسرحية «مواطنو سيول» بعد سلسلة القصص القصيرة لـ«جيمس جويس»، «سكان إيرلندا» التي يطلق عليها باليابانية حرفيًا «مواطنو دوبلن».

وكما بينت؛ صوّر «جويس» الشعب الأيرلندي تحت الحكم البريطاني في «سكان أيرلندا» وصوّر «هيراتا» مشاعر الـ«شينوزاكي» كما صور حياتهم، ووضّح العصر الذي عاشوا فيه.

وبوجود التبادل والمقايضة بين هؤلاء المواطنين، فقد جعلت هذه القطعة المسرحية الجماهير يمتلكون رؤية ثرية ولها معنى كما لو كانت رواية طويلة يقرؤها القارئ.

تمت ترجمة «مواطنو سيول» إلى الكورية، والإنجليزية، والفرنسية. وكانت الترجمة الفرنسية التي أعدها «روس ماري ماكينو فايول» قد نشرت عن طريق جماعة فرنسية تسمى «Les Solitaires Intempostifes». وكتبتها «أوريزا هيراتا» وأخرجت هذه المسرحية عام ١٩١٩، وأنتجت عام ٢٠٠٠.

# رحيل الآنسة طوكيو

## أنتشيدو ريه

ملخص المسرحية:

تدور هذه المسرحية حول رحلة سيدة كبيرة، وتفكيرها في مرور العمر عندما كانت السفينة على وشك الرحيل. كانت السيدة «طوكيو» البالغة من العمر ٨٠ عامًا ذاهبة إلى موطنها بصحبة أربعة من خدّامها، وتجمعوا على رصيف الميناء. وانجذبت السيدة «طوكيو» إلى منظر الأطفال وهم يتسللون إلى منزلها، وكانت تعاني من الأرق الناتج عن الأحلام المزعجة. وفي حلم متكرر، شاهدت شجرة طويلة تنتصب في وسط حقل شاسع، وبه طفل يحفر في قاعدته باهتياج. وبعد قليل قامت محادثة بين الخمسة. ولكن عندما أعلن بوق السفينة عن الرحيل هربت «طوكيو» وفرت مسرعة. وعندما لحق بها الخدم، عادت بها الذكريات إلى الماضي عندما كان الخدم يطاردون البنت الصغيرة «طوكيو».

قدم هذا العرض لأول مرة عام ١٩٨٦، وكان مكونًا من ٣ مشاهد. وقامت بأدائه فرقة تمثيل مكونة من ٥ نساء.

وكانت المشاهد مبهجة للصغيرة «طوكيو» وهي تقضي وقتها بين اللعب وتعلّم دروسها. وعندما كانت تلعب «الاستغماية» مع الخدم بدت وكأنها تتفوق على الوقت وتجتاز الزمان والمكان؛ لتدخل في عالم الخيال. وبالعودة إلى الواقع، أدركت أنها وحيدة. وفي مناسبة أخرى، شاهدت أمها وهي تزرع الطماطم، وأدركت أنها والطماطم وأمها وكل الأشياء الحية تنحدر من أشكال حياتية صغيرة.

وفي إحدى ليالي الصيف، قام المساعدون بالتنزه بعض الوقت على جانب النهر؛ لكي يشاهدوا عروض الألعاب النارية. ولكنها عانت من تحولات ليلية ومن تلك الأوهام التي سيطرت عليها وكأنها في العاشرة من عمرها.

وبعيدًا عن كل هذه الأعراض أصبحت في صحة جيدة، واستنتجوا أنها عادت لمثل هذه الحياة وهذا السلوك الصبياني لكي تنسى شيئًا ما كان محبطا في حياتها التي تحياها. وفي هذه اللحظة ظهرت «طوكيو» وهي مرتدية قبعة الرأس وتظاهرت وكأنها ساحرة. وطلبت ماءً. وبالرغم من ارتباكهم لما يرونه إلا أنهم ذهبوا لإحضار بعض الماء. وبمفردها قامت «طوكيو» بتذكر والدتها، وباسترجاع طفولتها وبدأت تحفر في الأرض.

وتحول المشهد ٣٦٠ درجة «(على النقيض تمامًا) في الصباح عندما ظهرت بعض النساء العجائز المجاورات لها ، واجتمعن للتدريب على ألعاب الجمباز الإيقاعي. وبعد ذلك قامت «طوكيو» وكأنها تمثل في فيلم سينمائي وتتكلم بحوار طويل، بينما تجلس على أريكة لتحتسي الشاي، وعندما قام فريق العمل بإعادة التصوير قامت مجموعة العمل والممثلون بإعطاء «الكيمونو» لـ«طوكيو» إضافة إلى حذاءين تقليديين، وخططوا شعرها ولونوه باللون الرمادي. وعندما انتهت من حوارها، وفتحت البوابة الخشبية وجدت السفينة في انتظارها.. ولذا فهل ستسعى «طوكيو» إلى رحلتها في الأعمار الطويلة..!!

# شيما

## كيومي هوتا

ملخص المسرحية:

وقعت أحداث هذه المسرحية في جزيرة وسط بحر سيتوشي الداخلي على مقربة من مدينة «جو» الكامنة بمحافظة هيروشيما. وهناك تعيش «يوكوريهارا» مع ابنها الأكبر «ماتايو» وابنتها الكبرى «فومي»، وذلك بعد أن فقدت ابنها الثاني «تنوتومو» في الحرب. وفي نهاية شهر مارس عام ١٩٥١ قام «كين كاواشتيا» والسيد «موري» وهو مدرس شاب في المدرسة العليا ، بالتجمع في منزل «يو» لكي يناقشوا ويتكلموا عن مهرجان «كيوموري» للقرية، وذلك عندما ظهر «طوكيوش شهيزو» لأول مرة بعد حوالي عشر سنوات من ذهابه إلى طوكيو.

قدم هذا العرض لأول مرة عام ١٩٥٧، وكان مكونًا من ٣٠ فصول، وقامت بأدائه فرقة تمثيل مكونة من ١٢ ممثلاً (٨ رجال، ٤ نساء).

وعلم «كوكيوش» من «بو»، و«كين» أن «مانابو» أحد المدرسين قد كان ضحية للإشعاع الناتج في هيروشيما. فلم يستطيعوا أن ينسوا الدمار الهائل الشيطاني الذي نجم عن القنبلة التي سقطت على هيروشيما، ووصفوها بكل دقة. إن «مانابو» هو مدرس في إحدى المدارس العليا وكان محبوبًا من طلابه مثل ابني كين «ريكو»، و«كونيو».

وبالرغم من هذه الحياة الهادئة، وهذا المحيط الجميل إلا أن القرية محكومة بالعادات والأعراف القديمة. لقد كانت عائلة «ريكو» عائلة ثرية، واستمرت في ثرائها عندما عمل «كونيو» في مجال تفكيك التوربيدات على شاطئ البحر، وكان هناك طلب على هذه الأجزاء من الأسلحة في كوريا التي كانت في وضع حرب. وكان أخو «يو» الذي يدعى «أورا»يعمل كمثبت.

وفي اليوم التالي تجمع «طوكيوش»، و»مانابو» على قمة جبل «هاجيسياما» الذي يطل على بحر «سيتوش» الداخلي. ولمدة اثنتي عشرة سنة مرت، ظن «طوكيوش» أنه غير قادر على المباراة والمنافسة مع «مانابو»، ولكن «مانابو» الآن حاقد على «طوكيوش» الذي يعمل في طوكيو.

وبينما يبين «طوكيوش» صعوبة العيش على الجزيرة بهذه الطريقة التقليدية، تعلم «مانابو» من تجربة القنبلة الذرية مدى احتمال البشر على العيش والبقاء.

وفجأة ونتيجة لذلك؛ تحولت آراء الرجلين إلى صراع في الآراء. وبعد شهرين فكر «مانابو» في إيجاد وظيفة للزواج من «ريكو».

ولكن الأبوين عندما علما بأنه لا يوجد تكافؤ اجتماعي بين الأسرتين، إضافة إلى إصابته بالإشعاع، لم يوافقا على هذا العرض واعتبراه غير مناسب. وفي هذا الوقت وبعد أن فقدت «كين» زوجها إثر الإعصار المدمر؛ غضبت من «أورا». وأصبح « كونيو» مقصرًا بعد موت أبيه، وحاول أن يقتل «أورا».

وفي مارس من السنة التالية، وبعد حادثة السكين اختفى «كونيو» وعانى «كين» من ابيضاض في الدم، وكان كل شخص مذعور من مرض الإشعاع الذي يمكن أن ينتقل، ويتفشى في أي وقت. وتوفي «كين» خلال حفل «كوموري». وكان «مانابو» قلقًا على حالته البدنية، فبالرغم من حبه لـ»ريكو» قرر ألا يتزوجها حتى لا تعاني مثله من أثر الإشعاع.

# صورة الزوجة

## سيشو ياشيدو

ملخص المسرحية:

تدور هذه المسرحية حول قصة شعبية يابانية تقليدية لرجل وهب امرأته لأحد اللوردات رغبة في زواجه من ابنة أحد الأثرياء.

افتتحت المسرحية بظهور «يومو» وهو مزارع فقير يعيش مع زوجته الجميلة، والذي ينظر إلى صورة امرأته ويبدو أنه يشنق نفسه عندما يراها. وأخبر يومو رجلاً عجوزًا كان يمر به، بأنه لا يستطيع أن يقرر ما يفعله إذا أراد أن يتزوج بنتًا ثرية، ولا يحتفظ بعدها بامرأته «سوي» التي تبدو في غاية الجمال ولكنها فقيرة، وبعدها قرر أن يهب زوجته إلى الرجل العجوز الذي وقع في حب زوجته صاحبة الصورة. هذا الرجل العجوز هو في الحقيقة اللورد الشاب لهذه المنطقة ولكنه متخف، ووعده

قدم هذا العرض المسرحي في يناير ١٩٦٥. وكان مكونًا من مشهدين، وقامت بأدائه فرقة تمثيل مكونة من (١٠ رجال وامرأة واحدة).

بأن يأخذ «سوي» إلى قلعته كما كان يرغب «يومو» وألا يعود بها ثانية.

وبعدها قالت «سوي» إن الصورة كانت لحبيبها ولكنه لم يكن زوجًا حميمًا، وأن الزوجة المكافحة هي أفضل من هذه الصورة التي تفتقر إلى الروح، ولكن «يومو» خدع «سوي» التي تحبه كثيرًا. وبمساعدة هذا اللورد تمكن من أخذها إلى القلعة ووعدت «سوي» «يومو» بأنها سوف تتصرف مع اللورد بسلوك لن يحبه، ويجعله يكرهها، وأكد «يومو» لها أنه سوف يعود خلال ثلاث سنوات وقد تخفى في زي بائع الخوخ لكي يستطيع أن ينادي عليها.

وبعد مرور ثلاث سنوات بينما كان يأتي الكثير من بائعي الخوخ في حدائق القصر لم تتضح أية علامة لـ«يومو» وطردتهم «سوي» جميعهم إلا اللورد الذي يتخفى في زي رجل عجوز، وعرفت سوي من البداية أن الرجل العجوز كان هو اللورد نفسه، وأن «يومو» قد تزوج بنت رجل غني، ولكنها بالرغم من حبها لزوجها، فإنها لا تستطيع أن تكره هذا القلب الودود لهذا اللورد. وأصرت على أن اللورد الذي يملك مثل هذا القلب والذي خاض المعارك وقتل العديد من الرجال ، ليس طاهرًا على الإطلاق ، ولم تغير سوي رأيها في اللورد إطلاقاً .

وفي النهاية قدم «يومو» على أنه بائع خوخ معلنًا أنه فقد كل ماله وانفصل عن ابنة الرجل الثري، وطلب «يومو» من اللورد أن يرجع «سوي» إليه قائلاً إنه لن يلومهما على العلاقة التي تطورت ونشأت بينهما، وبعد أن تضايقت من كلامه؛ غيّرت «سوي»

رأيها، وأخبرت «يومو» بأنها الآن تحب اللورد، بعدها لام «يومو» «سوي» وأعطى الصورة للورد مقابل المال وغادر، وبعدها قطعت «سوي» الصورة، وقالت إنها سوف تذهب وحيدة إلى أي مكان، وذكر اللورد حبها قائلاً : إن الكذبة يمكن أن تكون أشد قسوة من الحقيقة. وبناء على طلبه، فقد عزفت سوي على العود قبل أن تغادر، وقال اللورد وهو وحيد إنه لم يعد لوردًا مخلصًا حقيقيًا؛ وذلك بعد أن أصبح مجروحًا مثل أي شخص في هذا العالم.

# مهرجان السمك

## ميدي يو

ملخص المسرحية:

في هذه المسرحية نجد أن جنازة قامت بتجميع أفراد الأسرة الذين انفصلوا بالطلاق، وأتت هذه المناسبة لكي يتعاملوا مع هذه الأحداث المروعة التي وقعت في الماضي، والبدء في معالجتها.

منذ ست عشرة سنة، اجتمعت هذه الأسرة لأخذ صورة فوتوغرافية على إحدى الصخور على البر، وجعلهم الأب «تاكاشيب» يقفون على الحافة حتى يضبط الصورة، وانطلق الابن الأصغر «فويوي» في البكاء.

وتحولت المسرحية لتنقل -في وقتنا هذا- الأم ساواكو وهي تنادي كل أفراد الأسرة؛ كي تعلمهم بموت الأب إثر حادث في العمل، وانطلقت الابنة «يوري» إلى منزل والدتها، وهناك نادت على

*قدم هذا العرض المسرحي لأول مرة ١٩٩٢، وكان مكونًا من ١٥ مشهداً، وقامت بأدائه فرقة تمثيل مكونة من ١٣ ممثلاً (٧ رجال ـ ٦ نساء) وآخرين .

منزل أبيها حيث كان الابن الأكبر «فيوكي» يعيش مع أبويه، ولم تشاهد «ساواكو» زوجها أو «فيوكي» من حينها وذلك عندما تركت هذا المنزل مع فويوي منذ اثنتي عشرة سنة.

وتم تجهيز الجسد والكفن للميت، وأثناء التجهيزات استقبلت «ساواكو» مكالمة تليفونية مجهولة المصدر. سمعت صوت طفل يبكي في نهاية المكالمة ، وذهبت يوري إلى حجرة «فويوي» لكي تبحث عن صورة مناسبة للجنازة، ووجدت الصورة المجمعة للعائلة من ست عشرة سنة قد تقطعت، إضافة إلى مذكرة يومية تسجل انهيار عائلتهم، ومشاعر الابن اليائسة. وصل «فيوكي» واشترك الثلاثة في استرجاع ذكرياتهم وعائلتهم على الشاطئ، وعادت الابنة الثانية روي من رحلة بحرية، ووجدوا الأربعة آخر جزء مفقود من يومية فويوي وقالت «روي» إن موت «فويوي» كان إثر انتحاره الذي ذكره في الصفحة المفقودة.

وظهرت امرأة كانت تتجول وتبحث حول المنزل وخارجه، وانطلقت ساواكو لتتحرى منذ متى دخل «تاكاشي» ببطيخة ضخمة، وقامت روي بفتح البطيخة بعصا كانت أمام الكفن، والتهم كلب الأسرة هذه الفاكهة الحمراء.

وفي مراسم الجنازة قامت امرأة شابة تدعى «كيوكو» بتقديم عزائها، كان لديها طفل صغير، وأعطت لـ«يوري» خطابًا بعثه «فويوي» لها قبل موته، كان يحتوي على آخر صفحة في يومياته، وكتب قائلاً: إنه بعد قتل «كيوكو» والطفل فإنه سوف يلتقي بالأسرة على العشاء وسيقتلهم جميعًا، إنه يريد أن يعرف الطريقة

التي يمكن أن يجمع فيها الأسرة بعد مرور ١٢ سنة.

وبعد وضع الجسد في الكفن. وضعت يوري الخطاب ووضع فيوكي صورة العائلة التي أخذوها معًا، وبعد انتهاء المراسم ظلت الأسرة بمفردها. وأخذ «تاكاشي» صورة للأطفال وهم يحيطون بـ«ساداكو» التي احتضنت لحد «فويوي»، وكان المشهد الأخير قد اشتدت إثارته بذلك المشهد على الصخور .

# أغنية النوم: من مئات السنين تردد هذه الأغنية

## شوجي كوكامي

ملخص المسرحية:

إن مجموعة «السماوات الصافية» المسرحية جاءتها الأخبار بأن ممثل بارع قد اختفى مع امرأة، وذلك قبل يوم الافتتاح بسبعة أيام. والكل اعتقد أن مديرة الفرقة «نامي ساكاجوش» هي صديقة الممثل المفقود ، وبالرغم من أن «نامي» أخبرت أعضاء الفرقة بأن العرض سوف يتم في ميعاده المحدد بالجدول فإنه من الصعب بل من المستحيل أن يجدوا بديلاً لهذا الممثل في هذا العمل المهم، وبعدها ظهر رجل من النوعية التي لا تكشف عن اسمها الحقيقي، ولكنه يلعب فقط الأدوار المهمة، ويعمل كبديل في الأزمات، وبعد سماعه عن إشاعة اختفاء الرجل الممثل، عرف الرجل بعدها كل خطوط واتجاهات المخبر «كينديايش» وهو الشخصية الرئيسة في

*قدم هذا العرض المسرحي لأول مرة في عام ٢٠٠٠، وكان مكونًا من فصل واحد. وقامت بأدائه فرقة تمثيل مكونة من ٧ ممثلين (٤ رجال - ٣ نساء).

العمل التمثيلي القادم «هاشاباي» ومن هذا المنطلق، تبادلت المشاهد بين الأعمال والانطلاقات في فرقة السماوات الصافية المسرحية وبين العالم الداخلي لـ «هاشاباي».

هذا العرض «هاشاباي» بدأ بمشهد امرأة قامت بدورها «نامي» جاءت لكي ترى المخبر وتخبره بالحلم الذي تشاهده كل ليلة من سنتين مضت، وأخبرت «نامي» المخبر أنها وجدت صورة فوتوغرافية للمرأة التي شاهدتها في حلمها، وقابل المخبر مع «نامي» العديد من الأشخاص لكي يكتشفوا أمر هذه المرأة ويعرفوا من هي ولماذا تظهر في أحلام نامي باستمرار.

وفي عالم الواقع، اكتشف أعضاء الفرقة المسرحية أن الممثل الرئيسي قد ترك خطاباً في حقيبة «نامي» قبل اختفائه، وأن «هيراي هيراي» الذي يحب «نامي» قد سرق هذا الخطاب. وبدأت التجارب في الاستمرار حيث تساءل الأعضاء عما إذا كان من الواجب أن يخبروا «نامي» عن هذا أم لا.

وفي النصف الثاني من عرض «هاشاباي»، ذهبت «نامي» والمخبر إلى المستشفى النفسية لكي يريا «يوكيو مو رياما» الذي ظهر وكأنه صاحب الصورة الفوتوغرافية وأخبرهما موریاما بأنه استخدم عقله لكي يظهر خصائص الصورة على الورقة الفوتوغرافية قائلاً : إن هذه تعرض السلالة البشرية المتطورة، ولكي يحصلوا على معلومات تفصيلية؛ قرر كل من المخبر و«نامي» إقامة التحريات في المستشفى النفسية.

ومن هذه النقطة، بدأت المستويات المتعددة في المسرحية

في التعقيد، وبمعنى آخر، فإن ما يحدث بين الشخصيات في هذه المسرحية التي تشبه خطاً روائياً لمسرحية داخل مسرحية، وما يحدث في عالم الأحلام أصبح متشابكاً ومرتبطاً مع بعضه البعض. وتحولت المستشفى النفسية لتكون عالم «نامي» الخيالي «الوطن» وهو المكان الذي يعيش فيه هؤلاء المتضررون من قلة العواطف والمحبة في العالم الواقعي متحاشين كل صور العالم الخارجي.

ولكي تنقذ عالمها الخيالي، حاولت «نامي» قتل نفسها، ولكن بفضل المخبر فقدت «نامي» شخصيتها بمعنى « انفصام في الشخصية» أي أن المرأة التي ظهرت في حلم «نامي» واجهتها وحثتها على التسليم لليأس والعودة إلى عالم الواقع من خلال نفق تحت الأرض، وانقسمت المرأة و«نامي» إلى الأم و«الأنا» من سنتين ، ولكنهما سامحا بعضهما البعض والتقيا ثانية في الفصل النهائي.

وانتهت على خشبة المسرح «السماوات الصافية» بنجاح وذلك بفضل الرجل الذي أخذ دور الممثل. ولكن قبل أن يراه أ حد، اختفى فجأة من أمام الأنظار.

# أزهار الجليد

## تاتسو كانيشيتا

ملخص المسرحية:

هذه المسرحية تدور حول سجن ومحاولة إعدام ناشط كوري يسمى «آن شان جن» الذي أثّر بطبيعته في الحراس اليابانيين.

في شتاء عام ١٩١٠، تم نقل «آن شان جن» الذي قام باغتيال رئيس الوزراء السابق «هيروبومي أيتو» إلى سجن «لوشون» في مقاطعة «بورت أرثر». كان طبيب السجن «كينزو مياتا» قد فقد عمه أثناء عمليات ترميم «ميجي» ونتج عن ذلك عداوة سرية تجاه إدارة ميجي التي تتزعمها قبيلة «ساتشو»، وقد عبر عن استيائه ضد مدير السجن، وسياسة زعيم مكتب السياسة الخارجية التابعة لوزارة الخارجية «تيتسو كيشي كوروكي»، وعلى الرغم من كونه إنسانًا متعلمًا إلا أ نه لم يكشف عن مشاعره وأحساسيه.

قدم هذا العرض المسرحي لأول مرة عام ١٩٩٧. وكان ،مكونًا من فصل واحد. وقامت بأدائه فرقة تمثيل مكونة من ١٢ ممثلاً (١١ رجلاً - وامرأة).

وعين صديق «مياتا» القديم «تاتسو كوسونوكي» كمترجم لـ «آن»، وفي البداية رفض الاستجابة والمشاركة مع كوسونوكي، ولكن الاثنين نمت بينهما بمرور الوقت بعض صلات الصداقة. وفي أحد الأيام، أخبر «كوسونوكي» «آن» وتحدث معه عن صوت الرعد الذي سمعه في السجن. وادعى أنه عندما يسمع هذا الصوت فإنه يشعر بارتياح عميق في نفسه. وتكلم أيضًا عن الضوضاء التي تزيل إحساسه بالخوف. وبعد فترة، أصبح «كوسونوكي» متأثرًا بروح «آن» النبيلة، ولوهلة من الزمن، كان موت أحد السجناء «طاكاجي قدس» سببًا في نزاع بين «كوروكي» و«مياتا» وأعلن «كوروكي» أن واجبه هو أن يحارب هؤلاء الذين يستخدمون كل وسائل التعذيب والسجن الفردي الشديد الذي يقوده الكوريون، وأخبر «مياتا» أن هؤلاء الذين لايتفقون معه خونة.

وفي هذه الأثناء شبّ حريق في منزل «كوسونوكي» حيث اتضح أن «كوسونوكي» قام بربط أمه المجنونة بالسلاسل في عمود كما لو كانت سجينة. واقترب موعد إعدام «آن»، وفي آخر لقاء له مع «كوسونوكي» قال «آن» إن الصوت الخيالي الذي كان يسمعه هو صوت خارج من رحم أمه بمعنى دقات قلب أمه. واندفعت أم «كوسونوكي» إلى سلك الإجرام وعندما رأت «آن» عانقته منادية إياه باسم أخو «كوسونوكي» الذي مات في الحرب اليابانية الروسية. وعانقها «آن» بعد أن قبل حبها الخاطئ.

وبينما أوشك إعدام «آن»، صمت كل من «كوسونوكي» و«مياتا» و«ساساكي» أحد حرس السجن، وذلك عندما سمعوا صوت الرعد الذي أحدثته الرياح القارية الباردة.

# حروب اليابان

## تاكيشي كاوامورا

ملخص المسرحية :

تدور أحداث هذه المسرحية في عالم تساوى فيه البشر والآلات. وتصور بعض الجنود الشباب الذين يمرون ببعض التدريبات العسكرية في غواصة، وفي العالم المستقبلي، نجد الجمهوريات الرأسمالية المتحدة لليابان دخلت في حرب عالمية. كان هناك شاب يدعى «أو» على وشك أن يتدرب عسكريًا في غواصة تسمى «الحوت الأزرق» لتأهيله لخوض المعركة، وكان يعانى من فقد الذاكرة ولم يتذكر إلا السنة الماضية التي ترك فيها منظمة «الكناري المتمرد» المعارضة للحكومة.

ولعجزه عن فهم مدى المأزق الذي ألّم به، رفض «أو» توجيهات القادة المدربين، وعندما تم ضربه بالبندقية فقد الوعي قليلاً وعادت به الذكريات إلى أيام المنظمة المتمردة.

*قدم هذا العرض المسرحي لأول مرة في عام ١٩٨٤. وكان مكونًا من فصل واحد. وقدمته فرقة تمثيل مكونة من ١٤ ممثلاً (٦ رجال - ٨ نساء).

وبعد أن أفاق، قابل اللواء «كيو» قائد الغواصة، والذي عرض له منهج التدريب المعروف بالبرنامج. وكان هناك برنامج أعده «سوايلين» ويتعلق بالمخابرات المتحكمة في الغواصة. وكان على المتدربون في هذا البرنامج أن يتعلموا حوالي ٢٠٠ درس.

وكان المتدربون يتم توجيههم عن طريق محاربة محنكة تُدعى «آي»؛ عملت في المخابرات بعد تعرضها لإصابة جسيمة في الحرب. واكتشف «أو أن» المتدربين الآخرين عبارة عن آلات تتحرك ببعض الذكريات التي تبثها لهم السلطات الحاكمة، وأنهم لا يمتلكون أية شخصية أو هوية. وعندما صحبهم أو إلى الجزر اليابانية للمشاركة في الحرب، ومع انطلاق أصوات الانفجار، تبعثرت أشباح الآلات البشرية في الهواء والضوء الذي انتشر على خشبة المسرح.

# عاصفة الخريف

## كيرو كاوازاكي

ملخص المسرحية:

تدور هذه المسرحية حول أسرة تعيش في بيت قديم قذر معزول عن العالم وفي وسط المدينة، وكان هناك رجل كبير يقود هذه الأسرة. هذا المنزل المبني من الخشب تم بناؤه من حوالي ٤٣ سنة في منطقة سكنية بطوكيو والتي تنتمي إلى «سوايتشي نايتو» الذي يبلغ من العمر ٧٦ عامًا. كان المنزل مكتظًا بالناس ولكن زوجة «سوايتشي» ماتت ومات ابنه «طورو» منذ ١٥ سنة. ومنذ ذلك الحين، وهو يعيش مع أرملة «طورو» التي تسمى «ساواكا» والابنة «أباكو». وكانت لدى «سوايتشي» خبرة في أعمال المنزل ويعيش مع «ساواكا» كما لو كانا أبًا وابنة حقيقيين.

*قدم هذا العرض المسرحي لأول مرة في عام ١٩٩٥. وكان مكونًا من ٦ مشاهد. وكانت فرقة التمثيل مكونة من ٨ ممثلين (٤ رجال - ٤ نساء).

وفي أحد أيام الخريف اقترحت «ساواكا» على «سوايتشي» أن تقترض مبلغًا من المال باسمها لكي تعيد بناء المنزل. خرجت هذه الكلمات من فمها بعدما ظهرت «سوزوكو»، ابنة «سوايتشي»، وزوجها «كسينجيرو» وعادا من لندن بعد خمس سنوات، وبدأ الزوجان يفكران في الإقامة، وفي خطتهما أن يزيلا المنزل القديم ويبنيا منزلاً جديدًا آخر يستطيعان العيش فيه ، وأربكت «أباكو» ساواكا قائلة لها: لا يهم ما هي حقوق «سوزوكو» كابنة ولكن الأخطر أنها ربما جاءت من بعيد لا لترى أباها «سوايتشي» ولكن لعرضها الأناني. إن «كونيهيكو»، ابن «ساواكا»، الذي يدرس في جامعة بـ«هوكايدو» كان قليلاً ما يزور المنزل، وقد غضبت «ساواكو» كثيرًا حينما علمت أنه لا يريد أن يحصل على وظيفة ولكن يريد الاستمرار في الدراسة حتى يتخرج. وبالرغم من ذلك، بدأت «ساواكا» تشعر بالإحباط إثر تعليق وكلام «كوينهيكو» والذي بدا غير طبيعي لها، والذي يبدو وكأنه يعتني بـ«سواتيشي» الذي لا يمت له بصلة قرابة. وقرر كل من «سوزوكو» و«كينجيرو» بناء المنزل، وبعدها بثلاثة أسابيع قدم السيد «نو موتو» من شركة الإنشاءات التي كان يعمل بها «طورو» وأتى بخططه لينفذها ويضعها في ملفات الشركة، وكانت بالفعل خططًا رائعة لحياة مبهجة وسارة يتنبأ بها لـ«طورو» مع أبويه وزوجته وأطفاله. وأخذت الخطة في الاعتبار الطفل الثالث الذي خطط له مع «ساواكا» لكي ينجباه في المستقبل. وبسماع هذا، اجهشت «ساواكا» بالبكاء .وذات مساء بعد شهر أو شهرين، قرر كل من «ساواكو» و«أياكو» و«كونهيكو» التوجه إلى الحكم الثنائي الذي قبلوا به. وكان «سوايتشي» يفكر وسط هذه الغوغاء قائلاً: إنه يرغب في العيش معهم وتوصل إلى «ساواكا لكي» تأخذه معها، وقررت «ساواكا» أن حياة الأسرة الحقيقية تعني تعايش كل فرد بسعادة ومرح، وقررت في النهاية وبإصرار أن يأتي «سوايتشي» ليعيش معهما.

# الجشع

## كازو كيكوتا

ملخص المسرحية:

تدور أحداث المسرحية في منزل «كاما جاساكي»، وهو بيت قديم على وشك الانهيار تعيش فيه شخصيات تضم المستوى السفلي من المجتمع منهم: البنّاء «كوما» والعرّاف «أوتاكا» وبائع المخدرات «جين» وآخرون. فلو حدثت ووقعت حادثة في المرور فإنهم أول الناس ذهابًا لسرقة الأمتعة وبيعها والحصول على المال. ولو شك البوليس في أحد الغرباء المتهمين في عملية قتل، فإنهم يتعاونون مع بعضهم البعض ليطلقوا سراحه. وبمساعدة بعضهم البعض وبتحقيق أغراضهم فإنهم وضعوا ثقتهم في شيء واحد هو المال. ولذلك فقد قضوا وقتهم وطاقتهم في جدولة صنع وجمع المال.

قدم هذا العرض المسرحي لأول مرة في عام ١٩٥٩، وكان مكونًا من ٤ فصول. وقامت بأدائه فرقة تمثيل مكونة من ٢٣ ممثلاً (١٣ رجلاً - ١٠ نساء).

وسيدة هذا المنزل هي السيدة «أوشيكا»، وهي أكثر جشعًا ممن يسكنون عندها فبينما هي تنظف المكان، قامت بجمع حبات الأرز التي سقطت من السكان وانتهزت الفرصة. واصطنعتها حتى يكشفوا لها سر المال ، مع أنها في الحقيقة تملك ٣٠ مليون ين مخبأة تحت الأرض. ورغم ذلك فهي لا تثق بابنها كينتا ولكنها كشفت عن المال لـ«تيكا»، وهي بنت يتيمة قامت برعايتها بعد الحرب.

وفي أحد الأيام ، كان «هيكوهاش» الذي كان يسعى للحصول على الثروة قد ادّعى أنه أخوها بالنسب ، وتدريجيًا بدأ ماضي أوشيكا ينكشف تدريجيًا. وقد اتضح أن ثروة أوشيكا قد جمعتها أو بمعنى آخر سرقتها من عائلة «أويامادا» التي كانت تعمل عندها كخادمة، واستطاعت أن تحصل على هذه الثروة بعد المشكلات، والاضطرابات التي تلت الحرب العالمية. أما «هاتسو» ابنة العائلة، فتعيش الآن حياة صعبة. وعندما علمت بقصة «أوشيكا» بدأت في البحث والتأكيد على حقوقها. وقام «كوما» بخداع «هاتسو» وبمساعدتها تمكن من الاستيلاء على الإرث وباعه لأحد المقاولين. وبعدما علمت أنها قد خدعت قامت «هاتسو» بقتل «كوما».

وعندما وصل البوليس، كانت ممتلكات ومتعلقات الضحية قد تمت سرقتها واختفى الجسد بأكمله. وبعد الندم على تغيير حياة «هاتسو»، قسّمت «أوشيكا» المال الذي حصلت عليه بين السكان، وقررت إغلاق البيت.

وبعد ذلك، ظهر «هيكوهاش» في حديقة «تينوجي» قبل «أوشيكا» التي أصبحت الآن متسولة، وتعليقًا على حالها الذي يرثى له قالت «هيكوهاش»: من يعمل ويكسب من عرق جبينه بوسعه أن يعيش.

# أغنية الفرح والمدح

## سو كيتامورا

ملخص المسرحية:

هذه المسرحية شكل أغنية هزلية توضح مدى علاقتها بما بعد الحرب الذرية في مقاطعات المدن التالية (كانساي وكيوتو وأوساكا). فبعد الحرب الذرية قامت جماعة المسرح «كوكونو جوروكيش» بتقديم عرض عن رجل في منتصف العمر هو «جيساكو»، وامرأة هي «كايوكو»، ونراهما يتجولان ويسافران في الطرق خلال الحطام والأنقاض، وظهر ياسو من مكان ما والتحق بهما، وباستخدام مهاراته السحرية المتعددة؛ قام بمساعدتهما على الاستمرار.

رأوا أمامهم قذائف معبأة بالذخيرة عن طريق حاسوب خارج عن السيطرة، وتمتم ياسو قائلاً:

*قدم هذا العرض المسرحي لأول مرة عام ١٩٧٩. وكان مكونًا من ٤ مشاهد. وقدمته فرقة تمثيل مكونة من ٣ ممثلين( رجلان ـ امرأة ).

هار هورا .. نبوءة .. سحابة قاتمة، وبعدها كسر مشط «كايو كو» التي ذهبت لإحضار بطاريات جافة لتستمع إلى المذياع، ولكنها عادت ومعها سحر دمية «زما جاتسو»، وطارت ذبابة الليل نحو «كايو كو». وقال «جيساكو» إن هذه الذبابة هي روح دمية «زما جاتسو»، وبعدها وصل الثلاثة إلى مدينة «باوروتاي» وقاموا بالتمثيل. وُقتل «جيساكو» فجأة في خدعة عن طريق إطلاق النار. وفي أثناء موته، سأله «ياسو» أليس اسمه الحقيقي «يسوع»؟ معلنًا وكاشفًا له أنه بالفعل هو المسيح ودعا له، وفي هذه اللحظة، قدمت «كايو كو» متعجبة من أن انعكاس الضوء والبرق على المسبحات.

وبينما كان «ياسو» و«كايو كي» يبكيان على قبر «جيساكو»، دخل «جيساكو»، واستمرت القصة وكأن شيئًا لم يكن، وقرر «ياسو» أن ينفصل عنها وأن يتجه إلى القدس، وحاولت «كايو كي» منعه، ولكنها عادت قائلة: إن «ياسو» لم يكن سوى سراب، فلو أنه كان موجودًا فيجب أن يكون هو ذبابة الليل. وبدأت الأغنية الهزلية بـ«موهندوجارو»، وغنوا «أغنية الفرح» وبدأ الثلج يتساقط .. ومنذ ذلك اليوم بدأ عصر الجليد.

# وداعًا

## يوتاكا ناروي*

ملخص المسرحية:

تصور هذه المسرحية خيال أحد الصبية مع «الكايا جنيج - الإسكيمو» الذي ألقى به في مغامرة غير متوقعة.

وقد وقعت هذه القصة منذ عشر سنوات، وقد «كينجي» السادسة من عمره، عندما أرادت أمه أن تجعله يدخل امتحانات المدرسة الخاصة؛ فأحضرت له مدرسًا يدعى «كوكيشي». كان «كينجي» مولعًا بقصص «كوكيشي» عن الإسكيمو أكثر من ولعه بالدراسة حتى لو أدى ذلك إلى انخفاض درجاته.

كان والد «كينجي» يعيش وحيدًا في منزله بعد طلاقه وانفصاله، وزاره «كينجي» في أحد الشهور، وفي واحدة من زياراته حمل «كينجي» المجداف الذي أعطاه له «كوكيشي». وعرفه والده على

* قدم هذا العرض المسرحي لأول مرة عام ١٩٩١. وكان مكونًا من ٨ مشاهد. وقدمته فرقة تمثيل مكونة من ٨ ممثلين (٥ رجال - ٣ نساء).

امرأة تسمى «كاورو» وقال لـ«كينجي» إنه يريد أن يتزوجها إذا لم يكن لديه مانع، ومع ذلك غادر «كينجي» دون أن يبدي رأيه، ولكنه عندما عاد ليأخذ مجدافه الذي تركه؛ تكلم معها باختصار، وتكلمت معه في كل التفاصيل.

وبالرغم من رفض أمه لهذا العمل، قرر «كينجي» أن يجرب هذا المجداف، وبتحريض من أخيه، ذهب إلى «كاوروا» طلبًا للمساعدة. إنه لم يحبها ولكنه خائف مما سوف تفكر فيه أمه.

وفي يوم الأحد الثاني عندما أصيب أخوه بالبرد عند «كاوروا»، قرر «كينجي» أن يمكث في المنزل حيث زاره الأب. واشتكى «كينجي» أنه رغم أن أباه ربما يكون سعيدًا مع «كاوروا»، فالأم سوف تظل تكبر وتكبر وهي تفكر وتفكر في أنها مظلومة. واتهم والده بإبعاده عن أخيه، ولكن الأب و«كاوروا» يمكن أن يرعيا «كينجي» فقط دون أخيه. ولكن تحول هذا الأخ ليصبح جزءًا من «كينجي» الذي انجذب إلى «كاوروا».

وبغضب شديد وإحباط عميق، ركب «كينجي» مركبًا حديثًا من «أينوكاشيرا» متجهًا إلى نهر «كاندا». وبمساعدة أبيه ومعلمه «كوكيشي» عن طريق الهاتف المحمول، تمكن بنجاح من الإبحار عبر نهر «صوميدا» وقد عبّرت «كاوروا» وقالت: إنه إذا عانى «كينجي» من هذا فإنه لن يتمكن من رؤية أبيه ثانية.

وبعد ذلك بعشر سنين، كان أخو «كينجي» يتصل بـ«كاوروا» طوال الوقت على أمل أن يطلعها ويخبرها عن مشاعره تجاهها. وفي النهاية أجابته، لكنه قال لها «أنا آسف». وأصبح أخوه متحررًا من عبء حمل مشاعر «كينجي» الصغير.

•ولد «يوتاكا ناروي» في محافظة «سايتاما» عام ١٩٦١، وتخرّج «ناروي» في جامعة «واسيدا» وهو الرئيس والكاتب المسرحي والمخرج للمجموعة المسرحية (كارميل بوكس) . واحتوت أعماله على «قاموس الإجازة الصيفية»، و«سانتا كلوس ساغ» عام ١٩٨٩، و«الموسيقى الصاخبة».

# الفصل الثالث

# من رواد المسرح الياباني المعاصر



في الصفحات التالية سوف نقوم باختيار مجموعة ليست بالقليلة من رجال المسرح الياباني المعاصر الذين وضعوا صياغة جديدة لمفهوم «المسرح « و»الدراما المسرحية» التي عادة ما كانت تعني في مضمونها « المسرح الغربي» الحديث، وذلك من خلال ترجمة هذه الأعمال وعرضها على مسارح ضخمة ربما تصل سعة بعضها إلى ٧٠٠ مقعد، ولم تكن معظم هذه الأعمال معبرة عن المجتمع أو حاملة لرسالة ما نابعة من الداخل، بل كان الهدف منها هو الترفيه أو نقل أعمال كلاسيكية غربية إلى المشاهد الياباني سواء كان ذلك بالترجمات أو تقديم هذه الأعمال وعرضها عقب الحرب العالمية الثانية وفي ظل انهيار كل شيء وانهيار الأسطورة اليابانية بهزيمة وسقوط الإمبراطورية اليابانية في آسيا، وانهيار الرمز والهوية، قام رجال المسرح على أنقاض هذه المسارح الكبيرة الضخمة وأسسوا مسارح صغيرة قد لا يزيد عدد مقاعدها على الأربعين والخمسين أو حتى أقل من ذلك، باحثين عن الهوية اليابانية التي ينبغي أن تكون. قد يرجع بعضهم إلى التراث أو إلى أفكار يسارية أو إلى البحث عن ما هو قائم، إلا أنهم اشتركوا جميعا في ردتهم وثورتهم على كل أنواع المسارح الغربية الكلاسيكية في الشكل والمضمون.

عندما اندلعت الحرب الصينية في عام ١٩٣٧ قامت الحكومة اليابانية بإخماد الجناح اليساري، ومنعت الفرق صاحبة هذا الاتجاه

من تقديم أعمالها. ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد، فمع بداية الأربعينيات أعلنت الحكومة الحرب بضراوة على كل ما هو يساري. ففي سنة ١٩٤٠ أمرت الحكومة العسكرية «بحل جميع الفرق المسرحية فيما عدا أكثرها تامشيًا مع سياستها» .. كما قامت بسجن رؤساء أكثر الفرق ضجيجًا بتهمة العمل على نشر الشيوعية، وعدم التبرع من أجل المجهود الحربي، وبهذه الطريقة اختفى عن المسرح «هيجيكاتا»، و»موراياما»، و»سيندا». وهم أقدر الممثلين والمخرجين المسرحيين، وأول من وضعوا لبنة المسرح الجديد، ولم يفرج عنهم إلا في عام ١٩٤٥ بعد هزيمة اليابان.

وقد أعادت الفرق ذات الأصل اليساري تنظيم صفوفها، وبدأت تنحصر اهتماماتها في تقديم الفن للفن، وفي تقديم المسرحيات الأجنبية ومن الفرق التي نجحت في ذلك «الفرق التعاونية الجديدة» التي أسسها «تومويوشي موريياما» وفرقة «تسوكيجي الجديدة» التي كان يرأسها «تايوشي هيرجيكا».

وقد أدت الاضطرابات الاقتصادية التي سببتها الحرب إلى انخفاض عدد الفرق المسرحية باليابان إلى ثلث ما كان عليه قبل الحرب، كما أن المسارح نفسها قد قلت عن النصف بسبب الدمار الذي لحق بها. وإلى جانب ذلك فإن انخفاض مستوى المعيشة في اليابان ومآسي الحرب الأخيرة، كلها أمور كانت تعني أن الفرق لم تعد تستطيع تحمّل كل هذا العدد الكبير من الممثلين الذين كان يصل عددهم إلى أكثر من مائة فرد، ومع ظهور فن السينما ثم التليفزيون قل دور هذه الفرق المسرحية بعد أن كانت المصدر الوحيد للتسلية التي تمتع الجماهير .

حتى فترة خمسينيات القرن العشرين كان المسرح الحديث في اليابان عادة ما يشير إلى مسرح «فرقة الآداب المسرحية» أو «فرقة الممثلين المسرحية» أو «فرقة الفنون الشعبية» وغيرها من الفرق الضخمة التي عادة ما تمتلك مسارح خاصة بها، ولا تقدم عروضها إلا على المسارح الكبيرة التي تسع المئات من المتفرجين.

وهذه الفرق الكبيرة هي التي قادت «المسرح الحديث» الذي ظهر في اليابان عقب فترة الحداثة في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، وهي بالطبع تختلف اختلافًا جذريًّا عن «المسرح الياباني التقليدي» بكل إشكالياته سواءً كان مسرح «فن الكابوكي» أم «فن النوو» أم «فن العرائس»؛ لأنها تقدم أعمالاً مسرحية غربية خالصة، أو تقوم بعملية تبيين لبعض الأعمال الغربية، ولذا فقد قام المسرح الياباني بهدف إدخال فن المسرح الغربي إلى اليابان.

يمكن القول إن «المسرح الجديد» الذي نقوم بتناوله في الأوراق التالية شهد أروع فتراته في الفترة ما بين نهاية الحرب العالمية الثانية وحتى نهاية الخمسينيات، ويرجع ذلك لتحرره من الضغوط السياسية والرقابة التي فرضت عليه في أثناء الحكم العسكري الذي استمر حتى نهاية الحرب العالمية الثانية كما أشرنا.

سنقدم في السطور القليلة القادمة موجزًا عن المسرح الياباني الحديث نقلاً عن الناقد المسرحي المعروف «تاكاشي نومورا».

إن أكثر الملامح إيحاءً في المسرح الياباني توضح أنه منذ ٧٥ سنة مضت كانت هذه الملامح هي السبب الجوهري في تقسيم المسرح إلى (مسرح الشينجكي) الذي يقصد به مسرح الأسلوب الغربي

في تاريخ اليابان الحديث، هذا التقسيم للمسرح استنبط جزئيًا من حقيقة أن (المسرح الشينجكي) بدأ منذ حوالي ١١٠ سنة مضت على أنه منظمة فنون لا تعتمد على الأرباح والتي حددت العرض أو الأداء التمثيلي من يومين لثلاثة أيام بينما ظل (المسرح التجاري) ساريًا على النمط التقليدي للتمثيل الذي اقتبس منذ فترة (إيدو) عندما كان كل مسرح يقوم بعمل عقد مع الممثلين لمدة سنة في شهر نوفمبر، حيث يقومون بعمل ستة عروض تمثيلية في السنة، إلى أن تحولت إلى أداءات تمثيلية شهرية في فترة (مييجي).

ومن المعروف أن «المسرح القومي»و»المسرح القومي الجديد» أيضًا انحدرا من ذات التصنيف للمسرح التجاري؛ وذلك لأنهم تبنيا وسارا على نظام ونمط التمثيل «للمسرح التجاري» وهذا يعني الاعتماد في العروض على المسرحيات الكلاسيكية الغربية، وهذا يصنف أيضًا في إطار «المسرح الشينجيكي» أيضًا على الجانب الآخر، فإنهم في (مسرح الشينجيكي) سواء كان عن طريق العمل في مجموعات مسرحية، أو هيئات إنتاجية، كانوا يعملون من ١٠ أيام إلى أسبوعين في الأدوار التمثيلية في كثير من المدن الكبيرة كما في (طوكيو) أو (أوساكا)، وذلك بعد أن يحولوا المنتجات الفنية كالأدوار التي يؤديها الفنان إلى مسارح في مناطق محدودة؛ لتستمر حوالي من شهرين إلى ثلاثة شهور. أما المسارح اليابانية الصغيرة و التي بدأت تظهر منذ حوالي ٤٥ سنة فلم يكن لديها نظام ثابت ومحدد إلا إنها تقوم بعمل عروضها التمثيلية في مسارح صغيرة تتسع لحوالي مائة مقعد وقد تزيد أو تقل عن ذلك الرقم.

هناك بعض الاستثناءات من هذه المجموعات وهي القليل من المسارح متضمنة مسرح «شيكي» والذي يدير ٦ مسارح في أعظم مدن طوكيو، وأوساكا، و»فوكؤوكا»، و»صابيورو» - إضافة إلى أداء بعض الأدوار التمثيلية مع تراخي الزمان بأساليب موسيقية.

ومن ضمن هذه المسارح التقليدية هناك (نوجاكو)، وهو الذي سنّ قانونًا أساسيًا للتمثيل في يوم واحد - و(بونراكو) أو مسرح العرائس الياباني الذي قام بعمل أدوار تمثيلية في تسعة أشهر في المسارح القومية لـ «أوساكا» و»طوكيو» ولكن على عكس (الكابوكي) كانت هناك مجموعة واحدة من الممثلين في (بونراكو).

إن المسارح المصنفة على أنها ( مسارح تجارية) نظمت ما يسمى بـ»هيئة مؤسسي المسرح الياباني». والهيئات المصنفة على أنها (مسرح شينجيكي) نظمت ما يسمى بـ «هيئة جمعيات المسرح الياباني». ولكن المسرح القومي والمسرح القومي الحديث لم يكونا ضمن أعضاء المنظمتين. فلم يجرؤ أحد على أن يقول: إن «المسرح القومي» و»المسرح القومي الحديث» كانا يحصلان على منح وجوائز تقديرية من الدولة بما يسمح بتغطية نفقاتهما.

ومن الفرق المسرحية التي قادت حركة التجديد في الدراما المسرحية اليابانية فرقة الآداب «Bungaku-Za» التي قامت على يد «هاروكو سوجيمورا» و»نوبودو ناكامورا « و»كين ماتسودا « وكان ذلك في عام ١٩٣٧. وقدمت هذه الفرقة أعمالاً مسرحية غربية متعددة بهدف تقديم مسرح حديث وخال من الصبغة السياسية.

وفي عام ١٩٤٤ أسست فرقة «الممثلين» على يد «كوريا تشيدا « و»إيتارو أوزاوا « و»إجيرو تونو «، وساهمت بشكل كبير في تجديد المسرح الياباني عن طريق تقديم الأعمال الكلاسيكية والحديثة سواء الغربية أو اليابانية الأصل، وأنشأت هذه الفرقة مدرسة ومسرحًا لتعليم وتدريب الممثلين والمتخصصين في إنتاج الأعمال المسرحية والإخراج وغيره من الفنون المسرحية الأخرى بجميع أشكالها.

وفي هذا الصدد لابد أن نذكر فرقة «الفنون» التي ساهمت في استمرار النشاط المسرحي حتى بعد الحرب العالمية الثانية. وعلى رأس هذه الفرقة «تاكيزاوا أسامو» ، و»أونو شيكيكتشي»، وفرقة «بوضو نو- كاي» ، التي قامت على يد «كماموطو أنثيه»، وقد لعبت الأخيرة دورًا مهمًا في تقديم فنون الدراما المسرحية الغربية إلى اليابان.

والجدير بالذكر، أن كثيرًا من الكتّاب والمخرجين الذين ظهروا مع بداية انهيار «المسرح الجديد» ارتبطت أسماؤهم بالمسرح المعاصر. فهناك مجموعة من الكتّاب ساهموا بشكل بارز في إنعاشه وتطوره، من هؤلاء الكتاب المسرحيين الذين تم تقديم معظم أعمالهم على خشبة المسارح التي تنتمي إلى المسرح الجديد «جونجي كينوشتا»، و»ميتشيو كاطو»، و»ماتسو أكيموطو»، و»يوكيو ميشيما»، وغيرهم. وفي هذا الفصل سنقوم بالتعريف بهؤلاء المسرحيين.

وعلى يد كتّاب مسرح ما بعد الحرب العالمية الثانية كان ميلاد الكثير من الأعمال والنصوص المسرحية التي عرفت

بشكل واسع في اليابان، إلا أن أصحاب مدرسة «المسرح الجديد» الذين استقبلوا أوج ازدهارهم في فترة الخمسينيات، وعلى الرغم من الحرية التي اكتسبوها عقب الحرب لم يتمكنوا من الاحتفاظ بهذه القمة التي وصلوا إليها في مجال الفن المسرحي. فكما يقول «أوجيدا أكيهيكو» الناقد الفني المسرحي كان هناك أيضًا نوع من إعادة تشكيل الفرق وبداية جديدة لهؤلاء الذين قادوا المسرح الجديد بعد الحرب العالمية الثانية في مجال الأدب. وعلى هذا النحو استقبل المسرح الجديد فترة الستينيات.

ويقول الناقد الأدبي «أوداكي» أن حركة التغيير والانسلاخ التي حدثت بين الأسماء اللامعة في «المسرح الحديث» أدت إلى تأخره في اللحاق بركب المجال الجديد لأدب ما بعد الحرب العالمية الثانية، ولو كان المسرح الجديد قد استمر في تقديم الأعمال المسرحية التي كتبت، والتي أشرنا إليها سابقًا لكان قد أحدث ثورة في هذا المجال، وهذه الرؤية يؤكدها الناقد المسرحي «هيديكيو موري» في السطور التالية:

إن أصحاب المدرسة الجديدة في المسرح الذين أعادوا أنشطتهم المسرحية بنفس الفكر والأسلوب الذي اتبعوه قبل الحرب حيث نضجت الحداثة في المسرح، أو بعبارة أخرى، نضج المسرح الحديث - لم يضعوا في الاعتبار ضرورة إعادة النظر في الجذور وفي تركيبة مفهوم العرض المسرحي في ظل تحولات كبيرة في تاريخ اليابان. وبذلك أضاع المسرح الجديد فرصة تقديم شكل جديد للمسرح يختلف عن «مسرح ما قبل الحرب» ويتجاوب مع العصر الجديد،

ويحتوي على ما طرأ عليه من متغيرات.

ومن هنا أصبحت الساحة في مجال المسرح خالية من الشكل المسرحي الذي يعبر بشكل واقعي عن ظروف المجتمع الجديدة التي يعاني فيها من فقدان الذات، والبحث عن هوية وأيديولوجية جديدة تساعده على نهضته.

فكانت الساحة خالية أمام مثل هذه المسارح الصغيرة التي قامت بحركة تجريب واسعة وواضحة الرؤية.

ومع مطلع الخمسينيات انسلخ عن فرقة «الممثلين» كثير من الفرق المسرحية الصغيرة ومنها «الشباب»، و»الصحابة»، و»الرابطة الجديدة»، وفرقة «الجمعية الثالثة»، وفي سنة ١٩٥٣ أسس «كيتا أساري» فرقة «الأربعة فصول»، وعملت هذه الفرقة وبشكل واضح على توجيه النقد اللاذع للفرق ذات الصيغة اليسارية.

وهكذا أصبح على رواد المسرح المعاصر «أو مسرح ما بعد الحرب» أن يتخطوا «المسرح الحديث» وغيره من أشكال الفن المسرحي التي تشكلت من قبل. وكانت نتيجة ذلك هي ظهور مفهوم جديد ومجال جديد للمسرح المعاصر تسبب وبقوة في تغيير خارطة المسرح الياباني هم: «جورو كرا» الذي أسس «مسرح المواقف» والمعروف الآن باسم «فرقة كراجومي»، والمخرج «تاداشي سوزوكي» الذي أسس مع الكاتب المسرحي المعروف «بتسياكو مينورو» مسرح «واسيدا الصغير» والذي حوله «سوزوكي» فيما بعد إلى شركة خاضعة له الآن باسم «SCOT»، و»ماكوتو ساطو» الذي أسس مسرح «الخيمة السوداء» (٦٨- ٧١) والمعروف الآن باسم مسرح

«الخيمة السوداء»، و»شوجي تيراياما» الذي قاد حركة إنشاء حلقة تجريب في المسرح وأطلق عليها اسم «تينشو سان جيكي»، و»شوجو أوتا» الذي أدار فرقة «المسرح النموذجي» و»كونيو شيميزو» والذي أسس مسرح المعاصرين مع «يوكيو هيروكاوا»، وعرف هذا المسرح فيما بعد باسم «ساكورا ـ شا».

# رواد المسرح الياباني المعاصر

## كواجوتشي ماتسوتارو

ولد «كواجوتشي ماتسوتارو» عام ١٨٩٩ بطوكيو، ومنذ عام ١٩١٥ تتلمذ على يد «مانتارو كوبوتا»، وفي السنة التالية ظهر له عمل أدبي «هو تسوك الجرم» والذي تم نشره في مجلة «كودان»، وفي عام ١٩٢٣ تم نشر مسرحيته «طابي» في المجلات المسرحية والنقدية.

ومنذ عام ١٩٣٤ بدأ «ماتسوتارو» في نشر رواياته مثل «تسوروهاشي تسوروجيرو» و« أغاني فوكاجاوا»، و«حياة امرأة ميبجي»، وفي السنة التالية حاز على جائزة الأدب «ناؤكي»، وكان هو أول الفائزين، وبدأ بعدها «ماتسوتارو» في كتابة نسخ وطبعات لهذه المخطوطات الروائية، وتم بعد ذلك تمثيلها على المسرح من قبل ممثلين عدة مثل: «شوتارو هاناياجي» و«يائيكو ميزوتاني» وقد كانا الممثلين الرئيسين لمسرح «شيمبا». وفي عام ١٩٣٧ كانت رواية «أيزوم كاتسورا» لـ«ماتسوتاور» هي الأكثر مبيعًا ورواجًا، وبعد ذلك بثلاث سنوات أصبح «ماتسوتارو» مديرًا لفرقة «شيمبا» الجديدة. وبعد الحرب العالمية الثانية أصبح مخرجًا في سينما «دايي» وكان هو المسئول الأول عن فنون الدراما في فيلم (أوجيتسو) الذي أخرجه «كينجي ميروجوشي». وحاز هذا الفيلم على جائزة الأسد

الفني «سيلفد لايون» في مهرجان السينما الدولية بفينيسيا عام ١٩٥٣. وطوال حياته قام «ماتسوتارو» بإنتاج مسرحيات عدة معظمها لفرقة «الشيمبا»، وحاز على جائزة المسرح «ماينيشيي» عام ١٩٥٨ عن مسرحيته «أغبى رجل في جينزا»، والذي يصور حياة هؤلاء الذين يكرسون حياتهم للفن والحب.

وبالإضافة إلى ذلك، فلقد حاز على جائزة «كيكوشي» عام ١٩٦٣؛ وذلك عن مجمل خدماته البارعة في فرقة «شيمبا»، وعين عضوًا في أكاديمية الفنون بعد عامين. وفي عام ١٩٧٣ اختير كرجل الجدارة الثقافية، وتوفي عام ١٩٨٥.

## هيديكي هوجو

ولد «هيديكي هوجو» في محافظة «أوسكا» عام ١٩٠٢. وتخرج في كلية الآداب بجامعة «كانساي» عام ١٩٢٧، وذلك بعد أن انتقل إلى طوكيو، وعمل في شركة السكك الحديد «هاكون طوزان». وفي عام ١٩٣٣ تتلمذ على يد «كيدو أوكاموتو». وفي عام ١٩٣٧ لقي اهتمامًا نقديًا عن أول عروضه المسرحية «قبل وبعد الاحتفال»، و«منظر الليل البراق»، وقام بتمثيلها «شيسكو كوجيكي» على مسارح «ماسا إينويه» التي تدعى «دوجو». وبعد وفاة «أوكاموتو» ترك «هوجو» وظيفته، وكرّس حياته لكتابة المسرحيات. وفي عام ١٩٤٠ حاز على جائزة الأدب الشعبي «شينشو» عن أولى مسرحياته «القيادة».

وكانت مسرحية «أوشو» أهم أعماله والتي عرضت لأول مرة على المسرح عام ١٩٤٧. وفي عام ١٩٥١ حاز على جائزة الدراما «ماينيتشي» عن مسرحيته «صوت الضباب والنسخة الأخيرة لأوشو». وفي عام ١٩٦٤ حاز على الجائزة التشجيعية للفن من وزارة التربية والتعليم إضافة إلى جائزة الأدب «يوميوري» عن سلسلته ذات الأعمال الثمانية «الأعمال المختارة لـ«هيديكي هوجو».

عمل «هوجو» بتفان في هيئة الفنون المسرحية باليابان، وحاز على جائزة «كان كيكوشي» عام ١٩٧٣؛ وذلك بسبب إسهاماته الكبيرة في مجال الدراما. وبدأ يكتب ويخرج المسرحيات التي تمتع الجماهير متضمنة مسرح الرقص والمسرح الموسيقي. وكانت هناك العديد من الأعمال باسمه وصلت إلى ٢٠٠٠٠ عمل. وتم تمثيل الكثير من أعمال «هوجو» بواسطة نجوم «المسرح الحديث السابقين» وجماعة المسرح «شيمبا»، و«كابوكي». واختير «هوجو» رجل الجدارة الثقافية عام ١٩٨٧. وتوفي «هوجو» عام ١٩٩٦ عن عمر يناهز ٩٤ عامًا.

## يوشي كوياما

ولد «كوياما» عام ١٩٠٤ في محافظة هيروشيما. وتخرج في كلية الحقوق جامعة كيوطو، وكان عضوًا في جماعة «جيكي كين» وهو في الكلية، وكانت هذه الجماعة عبارة عن نادي للبحوث المسرحية، والذي أسسه كل من «مكانتارو كوبوتا» و«كونيو كيشيدا». وفي عام ١٩٣٢، تمكن «كوياما» من نشر مسرحيته الأولى «ورقة الشجر المترنحة» في«جيكي ساوا». كما قام بنشر مجلة مسرحية مع بعض الطلبة والزملاء منهم: «ماساو ساكاناكا» و«تاكاشي سوجاوارا». وفي عام ١٩٣٦ اختيرت مسرحيته «أبناء بحر سيتو الداخلي» لجائزة «أكيتاجاوا» الثانية. ولكنه لم يتلق الجائزة في النهاية لأن العمل لم يكن روائيًا .

كان «كوياما» مهتمًا بإنشاء مجموعته المسرحية «بونجاكو ظا» بصفته كاتبًا مسرحيًا عام ١٩٣٧، وذلك كان في الفترة التي كتب فيها العديد من الأعمال العظمية خلال وبعد الحرب على خشبة المسرح، كما قدمها من خلال المذياع. وحاز «كوياما» على جائزة الدراما التقديرية «كيشيدا» عام ١٩٥٦ لمسرحيته «الكرة فقط لأجل اثنين منا». وكتب «كوياما» مسرحيات إذاعية مثل «حياة امرأة تسمى هنا كانبي»، والتي رشحت لجائزة المسرح الفني

الأولى «إن إتش كي» عام ١٩٦٠، وأعاد كتابة هذا العمل في شكل مسرحية وسماها «تحت شجرة الماكنوليا» ونشرها في مجلة «شينجيكي» في عام ١٩٦٢.

وقام الممثل «تاني كيتاباياشي» بتمثيل دور «السيدة العجوز هنا» أكثر من ٤٤٨ مرة وذلك بعد عرض المسرحية حتى عام ٢٠٠٢. وفي عام ١٩٦٩ حاز «كوياما» على الجائزة التشجيعية للفنون التابعة لوزارة التربية والتعليم، وحاز عام ١٩٧٥ على ميدالية «ريبون» الأرجوانية. ورحل عنا «يوشي كوياما» عام ١٩٨٢.

## كازو كيكوتا

ولد «كازو كيكوتا» عام ١٩٠٨ وتوفي عام ١٩٧٣ وكان مولعًا بالشعر وأصبح شاعرًا في البداية، وتتلمذ على يد «هاتشيرو ساتو» وبعدها كتب الكوميديا الخفيفة وقامت فرقة المسرح الوردية بإنتاج عملين مسرحيين من أعماله عام ١٩٤٧ واللذين كانا يعالجان المجتمع الياباني بعد الحرب ، وهذان العملان هما « رثاء طوكيو « وطبيب الإجهاض» . وبالإضافة إلى ذلك ، فمن خلال مسرحياته الدرامية الإذاعية التي كانت تقدم في شكل مسلسلات إذاعية أصبح اسمه لامعًا وهذه الأعمال هي « التل الذي يرن عليه الجرس»، من عام١٩٤٧- إلى عام١٩٥٠ ، و«ما هو اسمك؟». وقد احتوت معظم أعماله على «الجشع» عام ١٩٥٩ ، و«جاشيتار» عام ١٩٦٠ . وقد لفتت جريدة «التجوال»، وهي اقتباس من مجموعة «الانتباه» لـ«فوموكو هاياش» عام ١٩٥٩، واشتهرت بمتعتها. وساهم «كيكوتا» في تطوير الموسيقى المسرحية في اليابان عن طريق تقديم مسرحيتي «سيدتي الجميلة» و«ذهب مع الريح».

## تاداشي إيزاوا

ولد «تاداشي إيزاوا» عام ١٩٠٩ في محافظة «داكاياما». والتحق بجامعة «بونكا جاكوين» قسم الفنون الجميلة عام ١٩٣٠، وتمكن من نشر أول مسرحية له في مجلة دورية بعنوان «يطمح في أن يكون فنانًا» إضافة إلى مسرحيته «جوزين جوجو : صباحًا ومساءً». وفي العام نفسه تمكن «إيزاوا» من نشر « ترياق السموم للورد فرجيوارا في جيكي ساكو». هذه المسرحيات قامت بتمثيلها على خشبة المسرح جماعة «كوميديا المسرح» التي ولع بها «إيزاوا». وفي عام ١٩٣٣ تخرج في جامعة «بونكا جاكوين»، والتحق بجماعة «المحررين - أساهي شيمبون». وسطع ولمع على المسرح حتى لفت انتباه النقاد خاصة في إنتاجه لمسرحياته «شبح بكين» في عام ١٩٤٣، و«معركة الطيور» عام ١٩٤٤. وتمّ تمثيل العملين عن طريق جماعة المسرح «بونكا كوزوا». وفي عام ١٩٥٠ قام بنشر «شعب أمتي كونرو»، وُقدمت أول مرة عن طريق «نادي المسرح العالي كودان»، وبعدها قدمتها فرقة «بونكا كوزوا» في السنة التالية. وفي عام ١٩٥٤ ترك جماعة «أساهي» وركز في الكتابة. وفي السنة نفسها، حازت مسرحيته الثانية «بونكا كوزوا» على جائزة الدراما الأولى «كيشيدا». وحازت مسرحيته «ذا فايف ميونوس» على

جائزة الأدب «يوميوري» عام ١٩٦٧. وفي عام ١٩٧٢ حازت مسرحيته «السيد شيزومو الزوجة اليابانية»، و«الأغنية المزعجة» على جائزة «كينوكونيا» في المستوى الفردي. وفي عام ١٩٧٨ حازت مسرحيته «ضحكة الليل» على جائزة الدراما والإخراج للفنون «ماينيشي». وتخصص «إيزاوا» في كتابة الكوميديا التي أدمج فيها موضوعاته الاجتماعية الواعية، كما احتوت أعماله الأخرى على «بأن الصغير»، و«نين الصغير»، و«طون الصغير»، و«بو هوهو». واتجه إلى الكتابة في الدراما التليفزيونية حتى أنه ساهم في الكتابة في مسرح «كيوجين» المعاصر في مسرحيات مثل «سوسوجيجاوا». وتوفي «إيزاوا» في عام ١٩٩٤.

## ماتسيو أكيموطو

ولدت «ماتسيو أكيموطو» في مدينة «يوكوهاما» عام ١٩١١، وأصبحت عضوًا في جمعيات الدراسات المسرحية والتي يديرها الكاتب «جورو ميوشي». كانت أولى المسرحيات لها «غبار الضوء» التي نشرت عام ١٩٤٧ في «جيكي - ساكو» وهي مجلة مسرحية. هناك بعض الأعمال الأخرى لـ«أكيموطو» مثل «ملابس الحداد» والتي نشرت عام ١٩٤٩ في مجلة «جيكي- ساكو» وحاز هذا العمل إقبالًا جماهيريًا كبيرًا عندما مثله معمل لدراسة المسرحيات الحديثة التي قدمتها مجموعة «مسرح الممثلين». حازت «أكيموطو» على الجائزة التشجيعية لمهرجان الفنون في عام ١٩٦٠لعملها الأدبي «حياة موري أوكا ايهيجي» إضافة إلى فئة المخطوطات والأعمال الإذاعية أو الدراما الإذاعية أو الدراما التمثيلية الإذاعية كما في «كيزون كاهن هيتاشي». حولت هذه الدراما الإذاعية إلى عمل درامي على خشبة المسرح عام ١٩٦٨. وفي السنة التالية حازت «أكيموطو» جائزة الفنون «ماينيتشي» لمسرحيتها «معتقداتنا حول السيدة ذات القشور».

استمرت «أكيموطو» تصور في مسرحايتها الطبيعة الكامنة للشعب الياباني، وكان تأثيرها واضحًا على العديد من الأشخاص،

وكان هذا جليًا بما حازت عليه من جوائز؛ منها جائزة الدراما «كينو كونيا» في المستوى الفردي لعملها المسرحي «قصيدة السفينة أديوس» التي تم تمثيلها سنة ١٩٧٥ إضافة إلى الجائزة «يوميوري» في الأدب لعملها «رؤوس الشعوب السبعة» والتي تم تمثيلها سنة ١٩٧٦.

كتبت «أكيموطو» ونشرت «قصة انتحار شيكاماتسو» عام ١٩٧٩، التي اعتمدت أفكارها على أعمال «شيكاماتسو مونزامون» الأدبية .أعدت المسرحية تحت إشراف «يوكيو نيناجاوا» وحققت نجاحًا باهرًا وحازت من خلال هذا العمل الجائزة الكبرى في الدراما «كيكوتا كازو»، إضافة إلى الجائزة الكبرى لمهرجان الفن. وخلال عام ٢٠٠١ تم تمثيلها أكثر من مائة مرة. حازت أيضًا على ميدالية «ريبيون» الأرجوانية التقديرية في ١٩٧٩. وتوفيت عام ٢٠٠١.

## جونجي كينو شيتا

ولد الكاتب المسرحي والناقد المترجم «جونجي كينو شيتا» عام ١٩١٤ في طوكيو، وبعد تخرجه في جامعة طوكيو، عمل باحثًا في الدراما الأليزابيثية، وخلال هذه الفتر بدأ كتابة المسرحيات. وبعد الحرب العالمية الثانية اتجه إلى كتابة القصص الشعبية والمسرحيات مثل: «انتظار الاثنين»، و«عشرين ليلة» عام ١٩٤٩ والتي كانت أشهر ما كتب في الدراما وتم إنتاجها أكثر من مرة، وقام أيضًا بكتابة مجموعة من المسرحيات التاريخية الحديثة. وقد حاز على جائزة الدراما التقديرية كيشيدا عن مسرحيته «فورو»،الرياح والأمواج ، والتي كتبت عام ١٩٤٧ وتمت مراجعتها وإنتاجها ثانية عام ١٩٥٣. وقد كانت أفكاره تعالج طبيعة التاريخ والبشرية في بعض مسرحياته مثل: «الومضات القائمة» عام ١٩٥٠ و«صعود الضفدعة» عام ١٩٥١ ، «أوكيناوا» عام ١٩٦١ ، و«الياباني أوتو» عام ١٩٦٢ ، و«فترة الشتاء» عام ١٩٦٤.

وقد حاز على جائزة الأدب «يوميوري» عن مسرحيته صلاة الكبيداء الكبرى عام ١٩٧٩ ، والتي اُقتبست فكرتها من القصة اليابانية القديمة «أصحاب هيكي»، وشارك في إخراج هذه المسرحية والتي استخدم فيها الغناء الجماعي ليضفي ملمحًا

جديدًا على الحياة في أسلوب سردي تقليدي. وقد تم إنتاج مسرحيته الجديدة «السيد العظيم» عام ١٩٩٧، وإضافة إلى الدراما فقد قام بكتابة الروايات، والمسرح، والنقد، وترجمة دراما «شكسبير».

## كيومي هوتا

ولد «كيومي هوتا» في محافظة هيروشيما عام ١٩٢٢. وعمل في معمل «كمباري»، والتحق بعدها بنادي الدراما. وكان أول ظهور له على خشبة المسرح من خلال مسرحيته «ابن السائق». والذي عرض عام ١٩٤٩، ثم قام نادي الدراما بإنتاج مسرحيته «الطفل مايس» والذي يصور فيه نفسيات العمال. ولقد أجبر على ترك مجموعته المسرحية بسبب عمليات التطهير التي حدثت عام ١٩٥٠. وكانت أهم أعماله « الجزيرة» عام ١٩٥٥ والتي تمت مراجعتها بعد ذلك، وقام بإنتاجها المسرح الشعبي المعروف عام ١٩٥٧. والتحق بهذه المجموعة ثم تركها بعد فترة . وحاز على جائزة الدراما التقديرية «كيشيدا» لمسرحية الجزيرة عام ١٩٥٨.

## آبيه كوبو

ولد «آبيه كوبو» في عام ١٩٢٤ وتخرج في كلية الطب جامعة طوكيو عام ١٩٤٨. حاز على جائزة الأدب بعد الحرب العالمية الثانية سنة ١٩٥٠ لعمله «الشرنقة الحمراء» كما حصل على جائزة «أكيتاجاوا» الأدبية سنة ١٩٥١ لعمله الأدبي «الحائط». وفي ١٩٥٥ تم إصدار ثلاث مسرحيات من مسرحياته هي «الزي الرسمي» و«اصطياد العبيد» و«الباخرة الإكسبريس» وفي عام ١٩٦٩ نشرت مسرحيته الخاصة «الرجل الذي تحول إلى عصا».

وفي ١٩٧٣ أسس وأنشأ أستوديو «آبيه كوبو» الذي بدأ نشاطه في المسرح التجريبي بتقديم القطعة التمثيلية «معرض الصور عام ١٩٦٥». من أكثر مسرحياته رواجًا مسرحية «أنت أيضا مذنب» التي تدور أحداثها داخل منزل وتطرح بشكل درامي ساخر الرابطة الممكنة بين الحياة والموت ومفهوم العقد الاجتماعي. وتحكي المسرحية قصة شاب يكتشف وجود جثة لشخص لا يعرفه مطلقًا داخل منزله، ونتيجة لمحاولاته الدءوبة للهروب من مواجهة المواقف بإبلاغه الشرطة، ويفاجأ في النهاية بأنه تورط في الجريمة. ومن أهم أعمال «آبيه كوبو» مسرحية «الأصدقاء» ١٩٦٧ و«النظارة الوردية للحب» ١٩٧٣

و«الجوارب الخضراء» ١٩٧٤ و«كيشيدا» وهو العمل الذي حاز على جائزة الدراما «يومي يوري» للأدب، وحاز أيضًا على جائزة الدراما التقديرية سنة ١٩٥٨ لعمله الأدبي «الشبح ماكث هنا» وجائزة «يومي يوري» الأدبية سنة ١٩٦٣ لعمله الأدبي «نساء الكثبان» وجائزة وزارة التربية والبحث العلمي في عام ١٩٧١ لمسرحيته «الكتاب المرشد».

## يوكيو ميشيما

ولد «يوكيو ميشيما» في عام ١٩٢٥ وتوفي في عام ١٩٧٠ بعد تخرجه من جامعة طوكيو عام ١٩٤٧، التحق بوزارة الخارجية ولكنه تركها ليكرس حياته ويتوجه إلى الأعمال الأدبية. واكتسب الكثير من حب الجماهير، وجذبت انتباه الآخرين روايته التي سماها «اعتراف مخادع» وهذه الرواية كتبها وهو في الرابعة والعشرين. كانت أهم روايته «معبد بافيليون الذهبي» عام ١٩٥٦ وثلاثيته الشهيرة «بحر الخصوصية» التي كتبها في الفترة من ١٩٥٦ ـ ١٩٧١.

ولولعه بالمسرح وتشوقه وإعجابه به؛ تمكن من كتابة مسرحيته «البيت المحترق» عام ١٩٤٨ وحاز على جائزة الدراما التقديرية كيشيدا لمسرحيته «عش النمل الأبيض» عام ١٩٥٥. من أهم أعماله المسرحية هي «صالة روكومي» التي عرضت أول مرة في عام ١٩٥٦ عن طريق «جماعة الآداب ـ بونجاكو ظا» المسرحية، ومسرحيته «مدام سادو» الذي قامت بتمثيلها لأول مرة فرقة «نيو» في عام ١٩٦٥ ومسرحيته «صديقي هتلر» الذي قدمها لأول مرة المسرح الروماني عام ١٩٦٨.

أثر الفن المسرحي «النوو» في أعمال «ميشيما» الحديثة خاصة

في عام ١٩٥٦ ومنها مسرحيات « اسوتوبا كوماش» و« طبول دماسك» و«كانتان السيدة أوي هانجو» والتي استخدم فيها مصادر تقليدية لكي يخلق عالمًا مسرحيًا فريدًا. وكتب أيضًا مسرحيات جديدة تنتمي لمسرح الكابوكي مثل « شبكة الحب لبائعي السردي» عام ١٩٥٤، وبعض المسرحيات المقتبسة الصغيرة مثل «الشوق إلى زهرة الهيبكس البيضاء» و«السيدة فيو» و«الاعتبار الحقيقي لقبيلة أوشي»، وكل هذه المسرحيات الصغيرة اقتبست من أعمال المسرحي «راسين»، وأخيرًا «سهم القمة» التي قدمها في عام ١٩٦٩. وباندماج «ميشيما» في الفنون التمثيلية بأشكالها المتعددة كتب العديد من الأعمال السينمائية وأعمال الرقص والباليه والأوبرا إضافة إلى نشر العديد من الترجمات والأعمال المقتبسة والأعمال النقدية . كان «ميشيما» بالإضافة إلى ذلك مخرجًا سينمائيًا ومسرحيًا ومؤديًا.

## ميامو طو كين

ولد «مياموطو كين» في عام ١٩٢٦ بمدينة «كوماموطو» بإقليم «كيوشو». تخرج «مياموطو» في كلية الحقوق جامعة «كيوشو». وبعد ذهابه إلى طوكيو أسس هيئة الدراما التي أطلق عليها «جمعية بيرلي». قدم مياموطو أول مسرحياته «عندما غنينا معًا» في عام ١٩٥٦ والعديد من المسرحيات التجارية منها «العملية العكسية» عام ١٩٥٨ .

في عام ١٩٦٢ حاز «مياموطو» على جائزة الدراما «كيشيدا» لمسرحيته «جمهورية اليابان الشعبية» ١٩٦٠، و«الإستراتيجية الميكانيكية» ١٩٦٢. نشر «مياموطو» مسرحيته «الطيار» في جريدة الأدب الياباني الجديد عام ١٩٦٤ وهذا العمل، إضافة إلى العملين اللذين حازا جائزة «كيشيدا» كانا ضمن رباعيته لعرض تاريخ اليابان بعد الحرب. ولاعتماده على نظرته التاريخية الفريدة، كتب مياموطو «تابوت مييجي» عام ١٩٦٢ و«أسطورة الجمال» عام ١٩٦٨ و«القصة الجانبية» عام ١٩٦٩، و«شهادة القديس جريجوري» عام ١٩٧٢، وأطلق على كل هذه الأعمال «رباعيات الأساطير الثورية»، كان مخططًا متحمسًا لأحد الأحداث «ويسكر عام ١٩٦٨»؛ عندما

تمت دعوة كاتب مسرحي بريطاني هو «أرنولد ويكسر» إلى ندوة في طوكيو عام ١٩٦٨.

إضافة إلى مسرحياته كتب «مياموطو» العديد من المقالات والدراما التليفزيونية والإذاعية كما قام بعمل العديد من المسرحيات التجارية التي لاقت رواجا ملحوظا في ذلك الفترة، واستمرت في العرض حتى توفي في عام ١٩٨٨

## سيشو ياشيدو

ولد «سيشو ياشيدو» في «جينزا»، في طوكيو عام ١٩٢٧. وفي عام ١٩٤٦ كان عضّوا أدبيًا بارزًا لمسرح الممثلين الذي أنشئ عام ١٩٤٤. وبعدها وفي عام ١٩٤٩ انتقل إلى قسم الأدبيات لفرقة المسرح «بونجاكو ظا» التي أنشئت عام ١٩٣٧، وفي عام ١٩٦٣ انتقل إلى فرقة المسرح الأدبية «نيو» التي أنشئت عام ١٩٦٤، ولكنه تركها عام ١٩٦٨. حاز «شايرو» على جائزة الدراما الأولى «كيشيدا» عام ١٩٥٣ عن عمله «لوحة الحائط» إضافة إلى جائزة الدراما «كينو كونيا» في المستوى الفردي عن مسرحيته «شاراكو» التي مثلت لأول مرة عام ١٩٧١، وهذا بالإضافة إلى جائزة الأدب «يوميوري» عام ١٩٧٣. وفي عام ١٩٧٨ حازا على جائزة وزارة التربية والتعليم وذلك لثلاثيته لفناني «أوكيو»: «شاراكو»، «هوكوساي مانجا»، «الشهوائي سايشين». وكانت ابنته «طوموكو ماريا» قد حازت على جائزة الدراما «كينو كونيا» على المستوى الفردي لمسرحيته «يايا» . وحاز أيضًا على ميدالية «ريبون» الأرجوانية ووسام الشمس المشرقة والأشعة الذهبية «وروست» عام ١٩٩٧.

## شيماكو موراي

ولدت «شيماكو موراي» في هيروشيما عام ١٩٢٨، وقامت «مواري» بتأسيس فرقتها المسرحية سنيل عام ١٩٧٨، وذلك بمعاونة الكاتب المسرحي «مينيرو بيتسوياكو» وزوجته الممثلة «يوكو كسونوكي». وقامت بإخراج المسرحيات التي كتبها «بيتسوياكو» لفرقته المسرحية، ولكنها تقاعدت عن المسرح العالمي عام ١٩٩٩.

وحازت على جائزة مهرجان الفنون عام ١٩٨٥ عن مسرحيتها «نساء هيروشيما»، إضافة إلى جائزة السلام «ماوي» عام ١٩٨٦ عن الترجمة الإنجليزية للمسرحية، وحازت «موراي» أيضًا على جائزة المسرح «كينو كونيا» عن ترجمتها وإخراجها للمسرحية التشيكية عام ١٩٦٨، وذلك بالإضافة إلى جائزة السلام «تانيموتو كيوش» وجائزة «إيدنبرج فرينج» الأولى.

## يامازاكي ماساكازو

ولد «يامازاكي ماساكازو» عام ١٩٣٤ بمدينة «كيوطو»، وتخرج في جامعة «كيوطو» ودرس في جامعة «بيل» من عام ١٩٦٤ حتى عام ١٩٦٦، وأثناء دراسته بجامعة «كيوطو»، تم نشر مسرحيته «أيتيشو» عام ١٩٥٦ في مجلة مسرح الكوميديا التراجيدية، والتي أنتجتها فرقة المسرح وعرضت عام ١٩٥٦، وحاز على جائزة الدراما «كيشيدا» عن مسرحيته «زيئمي» والتي أنتجها مسرح الممثلين في سبتمبر ١٩٦٣. واستمر في كتابة الكثير من المسرحيات الممتازة. وكانت طريقته هي ترجمة الفترة الحديثة عن طريق توظيف الأحداث التاريخية.

وتمت ترجمة مسرحية «زيئمي» إلى الإنجليزية والألمانية والإيطالية والصينية والسويدية. وتم إنتاجها في الولايات المتحدة وإيطاليا.

وفي عام ١٩٨٤ حاز «يامازاكي» على جائزة الأدب «يوميوري» عن مسرحيته «نزول الملك أوديب». وهناك أعمال حديثة له مثل «القرن العشرين» عام ٢٠٠٠. بالإضافة إلى ذلك فقد قام بإخراج الأعمال المسرحية الخاصة به وأعمال الآخرين. وفي عام ١٩٧٢، قام بتأسيس «جمعية المهارة» مع الكاتب المسرحي «بيتيسياكو مينورو» وآخرين.

وبصفته ناقدًا أدبيًا حاز على جائزة الأدب التشجيعية للدراما اليابانية إضافة إلى جائزة يوميوري الأدبية عن مسرحيته «أوجاي: البطريرك المكافح»

عمل يامازاكي مدرسًا بجامعة «كانساي»، وجامعة «أوساكا»، وجامعة «كولومبيا»، وبعض الجامعات الأخرى. وفي عام ٢٠٠٠ ُعين رئيسًا لجماعة «طوها». وبالإضافة إلى ذلك فهو مخرج الفنون والآداب في مسرح الفنون الحديثة «هايوجو». وفي عام ١٩٩٩ حاز على ميدالية «ريبون» التي تحمل قيمة أدبية كبيرة في عالم المسرح.

## هيساشي إينو إيويه

إذا كانت الروايات الكوميدية الأكثر رواجًا هي ما ينبغي أن نتجه صوبها، فلا يمكننا أن ننسى «هيساشي إينو إيويه» فهو واحد من كبار الروائيين الذي يدفع المشاهدين للضحك والفكاهة.

ولد «هيساشي إينو إيويه» في محافظة «جاتا» عام ١٩٣٤، توفي والده وهو في الثالثة من عمره وتربى وترعرع في منطقة طوهوكو شمال اليابان. ذهب إلى طوكيو عام ١٩٦٥ ليلتحق بجامعة «صوفيا». ولم يكن معلموه في الجامعة مسرورين حينما علموا بأنه كان يعمل لبعض الوقت ككاتب مسرحي في أحد مسارح التجرد بمركز المدينة. وبالرغم من ذلك فلقد حازت مسرحيته الأولى جائزة مهرجان الفنون عام ١٩٨٥ والذي أشرفت عليه الحكومة. عندما تخرج في جامعة «صوفيا» كتب بعض الأعمال التليفزيونية.

قضى «إينو إيويه» معظم سنواته العشر التالية في ابتكار أعمال الكوميديا وبرامج الأطفال، وبعد نجاحه في مسرحيته «مغامرات الكلاب» في عام ١٩٧٠ أصبح مستقلاً بنفسه، في عام ١٩١٧ فازت روايته «تيجوساري شينجو»، وهي محاكاة هزلية لفكرة الانتحار المزدوج الكلاسيكي، بجائزة «ناؤكي» التقديرية لهذه السنة.

كتب «إينو إيويه» سيناريو الدراما الإذاعية «جزيرة الأغاني الشعبية الصاخبة» بمشاركة «ياماموطو موريهيسا». وكتب بعض الروايات منها «الانتحار المزدوج في الأصفاد» و«شعب كيري كيري» و«رونين الجاحد السابع والأربعين»، إضافة إلى «٤٠ مليون خطوة وسبع وردات من طوكيو».

وجمعت أعمال «اينو إيويه» في خمسة أجزاء إضافة إلى ٩ مسرحيات أخرى منها «فندق الكرز كامي» و«القرع على الطبول» و«العزف على الفلوت».

وكان كاتبًا غزير الإنتاج، كتب الكثير من المقالات مثل مجموعات مقالات «هيساشي إينو إيويه» من ١- ١٠، وطبعة خاصة من القواعد اليابانية و«قارئ الأدب المنزلي» و«قصة الأرز» و«مصير الكتب» و«محاضرات إينو إيويه هيساشي في الزراعة» و«مائدة المناقشات لتاريخ الأدب في شووا»، بالإضافة إلى الكثير من الكتابات في مجالات متعددة.

في عام ١٩٨٤ تم افتتاح مكتبة ملتقى الكتاب في مدينة «كاوا نيشي» بمحافظة «ياما جاتا»، وذلك بفضل المجموعات التي أهداها «إينو إيويه»، وفتح مدرسة للقراء في هذه المكتبة عام ١٩٨٨، وفي عام ١٩٩٤ تحولت مكتبة ملتقى الكتاب إلى ميدان ضخم في مدينة «كاوانشي» حيث تم افتتاحه هناك وكان مزودًا بصالة للأداء التمثيلي.

يُعد «إينو إيويه» من أكثر الروائيين والمسرحيين الساخرين في اليابان الآن. أطلق عليه النقاد «ساحر التورية». وتم بيع أكثر من ٨٠٠٠٠٠٩

نسخة من روايته «كيري كيري جين» ١٩٨١، وهي رواية معتمدة على أسلوب «رابيليه» الفرنسي في القصص الفكاهية وُأعيد طبعها ٣٦ مرة، وتدور حول قرية صغيرة تقع في إقليم طوهوكو انفصلت عن اليابان.

## تيراما شوجي

ولد «تيراما شوجي»، في يناير ١٩٣٥، حيث قضى بدايات حياته في محافظة «أوموري». كان مخرجًا وشاعرًا وكاتبًا مسرحيًا وسيناريست، وُيعد من رواد الفكر والأدب.

وكان «تيراما» هو الابن الأكبر لأسرة في شمال اليابان تعيش بمحافظة «أوموري». التحق بالمدرسة العليا في عام ١٩٥١، وفي عام ١٩٥٤ انتقل إلى جامعة «واسيدا» المرموقة بطوكيو ليلتحق بكلية التربية لدراسة اللغة اليابانية وآدابها. في هذه الأثناء كان مهتمًا بالشعر؛ حتى أنه في سن الثامنة عشرة كان الفائز الثاني بجائزة دراسات «أشعار التانكا».

عندما التحق «تيراما شوجي» بجامعة «واسيدا» كتب الدراما الإذاعية والدراما المنظومة شعريًا. وفي عام ١٩٥٩ قدم منظومة الدراما الشعرية «الطيور»، وكتب «ينام الدم وينتفض» بمناسبة صدور المجموعة الموسيقية «الفصول الأربعة». وفي عام ١٩٦٧ أسس «تيراما» السينما والأستوديو التجريبي الذي أطلق عليه «الجاذبية الأرضية» والذي ما زال موجودًا في «ميساوا» حتى الآن كمركز للمعلومات يرجع إليه. وعمل «تيراما» مع المؤلف جي إيه سيزر حتى مماته في ١٠ ديسمبر ١٩٨٣ بسبب تليف بالكبد.

ومن أهم الأعمال التي تنسب لـ«تيراما شوجي» والتي يمكن القول بأنها من أفضل الأعمال المسرحية بعد الحرب هي كالأتي :

- الق كتابك بعيدًا ودعنا نتجول في الشوارع، ١٩٧١.
- الإمبراطور توماتو كيتشوب، ١٩٧٢.
- الموت في البلدة، ١٩٧٤.
- الملاكم، ١٩٧٧.
- الفواكه والحب، ١٩٨١.
- متاهة المرعى، ١٩٨٣.
- سفينة الوداع، ١٩٨٤.

تلقى «تيراما شوجي» العديد من الجوائز منها جائزة «كويوتا مانتارو» للملحمة الإذاعية عن مسرحية «صاحبة الإله الكلب»، وأسس معمل مسرح «تينجو شاجيكي» ١٩٦٧ - ١٩٨٣ بمشاركة كل من «تادانوري يوكو» و«يوتاكا هيجاشي» و«هيديكو كوجو» إضافة إلى آخرين. وقام بإنتاج السلسلة الدرامية «سنام أوموري» في عام ١٩٦٧، و«جريمة ديبوكو أوياما» ١٩٦٧، و«عروس الفيزون» ١٩٦٨، وقام بإنشاء مسرح صغير ينتمي إلى المسرح «أنجورا» وهو «تينجو شاجيكي». ولأنه تمتع بشهرة دولية، كان «تيراما» يصطحب فرقته لتقديم العديد من العروض في مهرجانات الفنون عبر البحار ومن ضمنها المهرجان التجريبي الثالث للفرانكفورت حيث قدم في مسرحية « صاحبة الإله الكلب» في عام ١٩٦٩.

## كونيو شيميزو

ولد الكاتب المسرحي والمخرج «كونيو شيميزو» عام ١٩٣٦ بمحافظة نيجاتا باليابان. تخرج من جامعة «واسيدا» كلية الآداب والفنون والعلوم.

في عام ١٩٥٨، حاز على جائزة الدراما «تياترو» وجائزة الدراما «واسيدا» لأول أعماله «الموقع» الذي تم هرضه لأول مرة في عام ١٩٦٠. التحق «شيميزو» بالإنتاج السينمائي في «إيوانامي» عندما تخرج في جامعة «واسيدا»، وكتب العديد من المسرحيات التليفزيونية لخمس سنوات قبل أن يترك الإنتاج السينمائي.

قام بإنشاء جماعة المسرح التي أطلق عليها «جماعة ساكورا» وذلك بالاشتراك مع كل من «يوكيو نيناجاوا» وكثير من الكتاب الآخرين في عام ١٩٧٢. وفاز بجائزة الدراما الثامنة عشر «إيواتا» عام ١٩٧٤ عن عمله الأدبي «عندما نزلنا إلى النهر المتحجر القلب» وفي نفس هذا العام تمّ حل «مجموعة ساكورا»، فأنشأ شيميزو مجموعة مسرحية أخرى في عام ١٩٧٦ أطلق عليها جماعة «شجر الشتاء» وهي معروفة الآن باسم «جماعة شجر الشتاء للأعمال المسرحية»، ثم حاز جائزة الدراما «كيوكونيا» الحادية عشرة على المستوى الفردي لأول عرض تمثيلي لمسرحيته «مرحبًا أيها المساء!!» . ومن

خلال أعماله حصل «شيميزو» على الكثير من الجوائز منها الجائزة الأدبية الخامسة والثلاثين «يوميوري» في عام ١٩٨٣ لمسرحيته «رثاء»، وحصل على جائزة الدراما التاسعة والعشرين «كينو كونيا» في المستوى الجماعي عام ١٩٩٤ عن مسرحيته «حلمت بصديق الطفولة»، وأخيرًا ميدالية «ريبون الأرجوانية» ذات المكانة الرفيعة وذلك في عام ٢٠٠٢.

وشغل حتى وقت قريب منصب أستاذ بروفيسور في قسم الصور المتحركة والفنون التمثيلية بكلية الآداب والفنون وقسم الرسوم الإعلامية بجامعة «تاما» للفنون. وذلك بجانب عمله بوظيفة المخرج التنفيذي في جمعية كتاب المسرح لليابانيين.

## كيوكازو ياماموطو

ولد «كيوكازو ياماموطو» في طوكيو عام ١٩٣٩. تخرج في قسم علم النفس التربوي لجامعة طوكيو، وقضى بعض أوقاته كمعلق رياضي في إدارة الأخبار «جيجي». وبعدها وفي عام ١٩٦٧، قام بالإسهام في تكوين فرقة المسرح التمثيلية في يونيو، وذلك بمعاونة «مايتارو تسونو» و«شيبن كيشيدا» و«كيرين كيكي» وآخرين، وقام بالعمل مع ائتلاف شركات متخصصة لهذا الغرض للمسارح الصغيرة والمعروفة باسم «مركز المسرح ٦٨» وقام بعدها بالمساهمة في تأسيس فرقة «الخيمة السوداء» ٦٨/ ٧١، وعمل من قبل ككاتب ومخرج مسرحي، وقام بالاشتراك من خلال مسرح الشعب في مؤتمر هيئة المسرح التعليمية الفلبينية «بيتا» في مانيلا عام ١٩٨١، واستمر في التعاون مع بعض ممارسي المسرح الأسيوي في بعض المشروعات الإبداعية المشتركة، وفي عام ١٩٩٧ قام بالعمل متعاونًا مع مجموعة العمل مانيلا في المخطوطات المسرحية وإخراج المشروعات، ومنها المشروع الذي أنتجته الخيمة السوداء ومجموعة «بيتا» وكان هذا العمل المسرحي يسمى «روميو وجوليت» وهو كوميديا هزلية، كما كان يعمل بهيئة الإذاعة بطوكيو -خلال هذه الفترة - ككاتب مسرحي لمسلسلات تليفزيونية مثل «تصاعد

الأحداث»، و»زوجتي الكبيرة المتعجرفة»، وقام أيضًا بكتابة عدد من المسلسلات التليفزيونية البراقة في نهاية الحرب العالمية الثانية، وعمل خارج فرقة «الخيمة السوداء» ككاتب مسرحي ومخرج للعديد من الفرق مثل المسرح الحر، الذي تم حله عام ١٩٩٦، ومسرح الأوبرا «كونيا كوزا»، وفرقة «رايو زانجي». وحاز «ياماوتوا» على جائزة الدراما «كيشيدا» السابعة والعشرين عن عمله المسرحي «هيشينو حامبالايا» والذي أنتجته «الخيمة السوداء» في عام ١٩٨٣.

وفي عام ١٩٩١ اضطلع بمهام مكتب «الخيمة السوداء»، وأصبح المخرج الفني المؤسس لها.

## سايطو رين

ولد «سايطو رين» في «بيونج يانج» بـ «كوريا» سنة ١٩٤٠. وبعد تخرجه في مدرسة تدريب مسرح الممثلين، أسس «سايطو» جماعة المسرح التي تؤدي أدوارها على خشبة المسرح في عام ١٩٦٦، وبعد هذا بثلاث سنوات أصبح «سايطو» مستقلاً بنفسه وكتب العديد من المسرحيات لكثير من الفرق المسرحية المختلفة منها «أني بايل» لمسرح «شينباشي إينبوجو»، و«قصيدة السيجون» لمسرح «باركو» والمسرح الشرقي، ومسرحية «الغريب» لمدينة الدراما، و«عيد الميلاد الرمادي» لمسرح الفنون الشعبية، إضافة إلى «الطائر المحلق ذو القلب النابض» لمسرح الممثلين و«الفجر المحتقن المطل على مانهتن» لمسرح شيجينكاي و«مولان روج» لمسرح الشباب و«حكاية مجرى النهر» لمسرح العرائس «يوكي» و «الحديقة الخالية من الأفيال» لمسرح «التطور». وحاز «سايطو» العديد من الجوائز منها جائزة الدراما «كيشيدا» عام ١٩٨٠ عن عمله « موسيقيون، الجاز في شانغهاي» الذي تم إنتاجه عن طريق جماعة المسرح التطورية. وتم إنتاج مسرحيتيه «كوسكو» و«الشفق» الهزلية بواسطة العديد من الجماعات المسرحية الأخرى ، فمنذ عام ١٩٨٣ كتب سايطو العديد من المسرحيات التي أنتجها في البداية ليحتفل بافتتاح مسارح

جديدة ضمت هذه الفئة: «مهرجان ايكاروجا» لافتتاح مسرح هوندا عام ١٩٨٣، ومسيرة طوكيو لافتتاح مسرح الفنون في العاصمة طوكيو عام ١٩٩٠، و«أنوار البحار» لافتتاح مسرح «يوكوهاما» في ١٩٩٥، إضافة إلى «طائر الكناري» لافتتاح المنتدى الدولي بطوكيو عام ١٩٩٧، وهذا العمل حاز على جائزة المسرح «كيكوتاكازو». وله كثير من الأعمال الواقعية مثل «أني بايل» و«الخارجون عن العدالة في شووا»، وأدب الأطفال كما في «بورشي» و«الحديقة الخالية من الأفيال» و«تذكرة إلى النجوم». وأسهمت هذه الأعمل المسرحية في أن يصبح علامة بارزة في مسرح ما بعد الحرب العالمية الثانية.

## كيرو كاوازاكي

ولدت «كيرو كاوازاكي» عام ١٩٤٦ في محافظة «كاجوشيما» في الجهة الجنوبية لجزيرة «كيوشو». تخرجت في قسم الفنون المسرحية لمدرسة الفنون الأدبية لكلية البنات «كيوريتسو». واتجهت بعدها إلى الدراسات المسرحية بالكلية لكي تحصل على درجة الأستاذية، وبعد العمل في «كيوريتسو» كمساعد باحث ثم أستاذ مساعد، تحولت إلى وظيفتها الدائمة ككاتبة مسرحية. وفي عام ١٩٧٨ فازت مسرحيتها «شاويموسو» التي تم تمثيلها لأول مرة عام ١٩٨١ بجائزة هيئة الشئون الثقافية التشجيعية الأولى في فنون المسرح. كانت هذه المسرحية جزءًا من المسلسلات القائمة على فكرة عيش الأسرة في مدينة على الشاطئ ، والتي قامت بتمثيلها المجموعة المسرحية الثامنة، وكان الأداء الناجح لمسرحية أخرى هي مدرسة بونيو قد مكنها من إحراز جائزة المسرح «كينو كونيا» على مستوى التصنيف الجماعي، وتم إنتاج مسرحيتها عاصفة الخريف لأول مرة في مسرح «بونجاكو ظا» عام ١٩٩٥ وتم تجديدها عام ١٩٩٧،عام ١٩٩٨ واستمرت لتكون جزءًا من مسلسلاتها.

## شوو ريوزانجي

ولد شوو ريوزانجي في عام ١٩٤٧ بإحدى محافظات اليابان وحين التحق بجامعة أوياما جاكو إن درس الإخراج المسرحي حتى يستطيع أن يعبر من خلاله عن أفكاره اليسارية .

كانت بدايات ريوزانجا من خلال انغماسه في حركة « أنجورا»، ومعناها «مسرح تحت الأرض»، والتي كانت نواة المسرح التجريبي المعاصر في اليابان. وكان رواد هذه الحركة يقومون بعرض أعمالهم المسرحية في الخفاء للتعبير عن أفكارهم السياسية خاصة اليسارية منها ضد الاستعمار الأمريكي أو التعبير عن الثورة اليابانية التى اجتمع حولها الطلاب في الستينيات ضد معاهدات الأمن الأمريكي ـ الياباني غير المتكافئة.

بانضمام ريوزانجا إلى حركة « أنجورا « أصبح على اتصال دائم بالرواد الأوائل للمسرح المعاصر في اليابان، فهو يعد أحد تلاميذ «تاداشي سوزوكي» في اعتماده على استغلال جسد الممثلين، خاصة النصف السفلي، منه في الأداء، ومحاولته لإحياء التراث المسرحي التقليدي والمتمثل في النوو والكابوكي.

بالإضافة إلى تأثره الشديد بـ«سوزوكي تادا شو»، فقد احتك أيضًا بكل من «جورو كارا» و«تبرايا شو بي»، وهما من مؤسسي المسرح الياباني الحديث. فبعد ان احتك بهما وتعلم منهم أسس فرقة

مسرحية تحمل اسمه «ريوزانجا» تقوم بإعادة استخدام العناصر الفنية التي يتسم بها مسرحا «النوو والكابوكي» في عروض مسرحية حديثة. وهو بذلك يعبر عن رفضه لكل أشكال المسرح الحديث الأوربي الذي يعتمد على النص المسرحي أكثر من أي شيء آخر .

## سو كيتامورا

ولد «سو كيتامورا» في محافظة شيجا عام ١٩٥٢. وقد كان رئيسًا لجماعة المسرح بروجيكت نافي، والتي أسسها عام ١٩٨٧، يعيش الآن «كيتامورا»، ويعمل في «ناجويا». وككاتب مسرحي؛ كان معروفًا ومشهورًا بلمساته البراقة وتصويره للفراغ واالقشرةالبراقة الزائلة لهذه الحياة.

وقد حاز على جائزة الدراما التقديرية «كيشيدا» عن عمله الرجال الأحد عشر عام ١٩٨٤، وحاز على جائزة الدراما «كينو كونيا» على مستوى التصنيف الفردي عن عمله «عبر الثلوج والقائمة الثانية والقمر اللامع» عام ١٩٨٩، وحاز على جائزة السيناريو «شونيشي تسوشين» عام ١٩٩٠. ومن أهم أعماله «أغنية الفرح» و»الشخص الذي يوجد فوق السطح».

## أيوا ماتسو

ولد «أيوا ماتسو» في محافظة ناجازاكي عام ١٩٥٢. وهو ينتمي إلى مسرح الحرية، وكان منتميًا إلى مجموعات المسارح بطوكيو «بايتزي» قبل أن يعمل مستقلاً. وهو مشهور بتحليلاته العميقة للأجواء البشرية. وككاتب مسرحي ومنتج؛ كتب عن نفسه وعن جماعة «ناوتو تاكينا كا» وعن العديد من الجماعات المسرحية الأخرى. وكتب أيضًا في التليفزيون والسينما.

وحاز على جائزة الدراما التقديرية «كيشيدا» عام ١٩٨٩ عن مسرحيته «فوتون وداروما»، وحاز على جائزة الدراما «كينو كونيا» في المستوى الفردي عام ١٩٩٤عن مسرحيته «الأخوات اللاتي تحتفظن بالحمائم»، و«الرجل المنهار». وحاز على جائزة الأدب «يوميوري» في الدراما والسيناريو عام ١٩٩٨ عن عمله التليفزيوني «الأيام».

## كو إيتشي هيراياشي

ولد «هيراياشي» في مدينة «فوكوكا» عام ١٩٥٥ وتخرج في جامعة «نيهون» بطوكيو في كلية الطب البيطري، والتحق بقسم الإخراج الأدبي في جماعة المسرح «جيجوتسورا» بطوكيو عام ١٩٨٠. وحاز هيراياشي على الجائزة التشجيعية الخاصة من هيئة الشئون الثقافية عن عمله «الكذبة القرمزية» في مجال الفنون التمثيلية. وكان العملان المسرحيان «سينبو سوجيهارا»، و«عندما يتوقف المطر يأت الصيف»، قد عرضا لأول مرة على المسرح عام ١٩٩٢ حيث قامت بتمثيل العمل الأول الجماعة المسرحية «دورا»، والثاني قامت بتمثيله جماعة «طوكيو جيجو تسوزا». وبعد عام من هذين العملين ذهب « هيراياشي» للدراسة في إنجلترا كزميل للدراسات الإشرافية للأدباء والذي كان يرعاه خلالها ويشرف عليه هيئة الشئون الثقافية. إن عمل «هيراياشي»، «الماء الذي ينبع إلى الأمام» قامت بتمثيله جماعة المسرح الشعبي عام ١٩٩٩، وحاز على جائزة هيئة الفنون المسرحية باليابان التاسعة لعمله هذا، وحظي «هيراياشي» باهتمام شعبي لتصويره المشكلات من خلال تغطية إعلامية لحادث تسرب الغاز في مدينة «ماتسوموتو» في عمله «الأخبار الأخبار» الذي عرضها التلفاز في ٢٠٠١، والتي

قام بتمثيلها فرقة «طوكيو جيجو تسوزا» وتحولت هذه المسرحية إلى فيلم أطلق عليه «الظلام في الضوء» التي اقتبست وتم إخراجها عن طريق «كي كوماي». وقام «هيراياشي» بإنشاء مكتبه الخاص به «مكتب كوايتشي هيرياشي» في عام ٢٠٠٢. وفي عام ٢٠٠٣ ، قام « هيراياشي» بمعاونة « تاداشي تسوجامي»، و«ماي فومي» بالإشراف على الأداء التمثيلي المتسلسل «الحرب واليابانيين»، وبدأ يعمل بجد على نطاق واسع متضمنًا مخطوطات الأوبرا المكتوبة، إضافة إلى التعامل مع الموضوعات الاجتماعية والتاريخية .

## كوجي هاسيجاوا

ولد «هاسيجاوا» عام ١٩٥٦ وهو كاتب ومخرج مسرحي. وبعد قيامه بتأسيس جماعته المسرحية «هيروساكي» في محافظة «عاموري» في شمال شرق اليابان عام ١٩٧٨، قام «هاسيجاوا» فعليًا بكتابة وإخراج كل الأعمال الخاصة بالأداء التمثيلي للفرقة.

وقد أنشئ المسرح «هيروساكي» خصيصًا لكي يكسر قاعدة احتكار طوكيو للمسرح، وأصبح للمسرح وجود في محافظة «أوموري». ويرجع لمسرح «هاسيجاوا» الفضل في طريقة الممثلين في ترجمة النصوص المكتوبة باليابانية الفصحى، وتحويلها إلى لهجة العامة عن طريق التمثيل.

وكانت الأماكن والمواقف بأنواعها مستوحاة من الحياة اليومية المحلية مثل: الجنازات، وساحات الكليات في الجامعات. وبالإضافة إلى المقدرة على استخدام اللهجات المحلية، وتمتعها بسمعة حسنة، فقد اكتسبت الفرقة لقب «قائد المسرح الإقليمي». وتم تمثيل مسرح «هيروساكي» في كل من مدينتي «هيروساكي»، و«طوكيو» ومناطق أخرى في اليابان.

وخلال السنوات القليلة الماضية تم تمثيلها بالاستعانة ببعض الممثلين الأجانب وبعض الفرق المسرحية المختلفة.

إن «هاسيجاوا» هو المخرج المرافق لمهرجان السينما «نامويكا»

وهو محاضر في قسم الإبداع والموسيقى والبيئة في جامعة طوكيو القومية للموسيقى وللفنون الراقية. ومن أعماله العظيمة: «السماء في حجرة العمل» والتي قدم أول عرض تمثيلي لها عام ١٩٩٢، وحازت على جائزة الدارسين والمسرحيين الأولى لهيئة كتاب المسرح الياباني، إضافة إلى عمله «منزل به شجرة ضخمة» عام ٢٠٠٢.

## كيو ميازاوا

ولد «كيو ميازاوا» في محافظة «شيزوآوكا» عام ١٩٥٦. وبعد التحاقه بجامعة «تاما» للفنون الجميلة عمل «ميازاوا» في جماعة تمثيلية، وهي جماعة «بيريبيميا» الأصلية والتي كونها كل من «ناوتو تاكيناكا» و«سيكو إيتو» في منتصف ثمانينات القرن العشرين، وساهم في حركة هدم المسرح التقليدي. وقام بتأسيس الفرقة الإنتاجية «جماعة التجديد الممتعة» عام ١٩٩٠، وأنتج عمله «تجديد حديقة المتعة»، وفي عام ١٩٩٣ حاز على جائزة الدراما التقديرية «كيشيدا» عن مسرحيته «هينيمي». وقام أيضًا بكتابة المقالات والأعمدة الإخبارية والروايات.

## شوجي كوكامي

ولد « شوجي كوكامي» بمحافظة «ايهيم» عام ١٩٥٨ . وبينما هو بجامعة «واسيدا» قام بتأسيس مجموعته المسرحية الناجحة الخشبية المسرحية الثالثة. وقام بدراسة المنهج البريطاني لتدريب الممثلين في مدرسة «جيلد فورد» للموسيقى والدراما بلندن، وذلك بمنحة من هيئة الشئون الثقافية. وحاز على جائزة الدراما التقديرية «كيشيدا» عن عمله خطابات سنافليبتر عام ١٩٩٥ ، وعلى جائزة الدراما «كينو كونيا» على مستوى التصنيف الجماعي في عمله «سيان بين غروب الشمس وشروقها» في عام ١٩٨٧ ، وحاز على الجائزة الكبيرة في تصنيف الأفلام القصيرة لمهرجان السينما «سان ديجو» عام ١٩٩٤ إضافة إلى «لعبة طوكيو».

## تاكيشي كاوامورا

ولد «تاكيشي كاوامورا» عام ١٩٥٩، وهو كاتب ومخرج مسرحي ، وفي عام ١٩٨٠ عندما كان طالبًا في جامعة «ميبجي»، قام بتأسيس فرقته المسرحية الثالثة أيروتيكا واتسم أداؤه بالعنف والعدوان. وحاز على جائزة الدراما التقديرية «كيشيدا» عن عمله المسرحي طبعة «شينجوكو» لقصة الكلاب الثمانية عام ١٩٨٦، وتم إنتاج الطبعة الإنجليزية حروب اليابان عام ١٩٩٠ بصحبة فرقة تمثيل من الأستراليين والأمريكيين.

وفي عام ٢٠٠١ كانت النسخة الجديدة معتمدة على النسخة الأصلية لعام ١٩٨٤ ، بينما تم إنتاج الطبعة الجديدة لعام ٢٠٠١، وقام بكتابة الضفدعة الضخمة الأمريكية لفرقة «شينجيكي» وفرقة «بونجاكو ظا» المسرحية ،وذلك عام ٢٠٠٠ وقد تم ترجمة العديد من مسرحياته إلى الإنجليزية، والفرنسية، وتم تمثيلها على إنها نصوص درامية في مهرجان الفنون الدولية ٢٠٠٠، والقلب الهش عام ٢٠٠١، واحتوت أهم أعماله على حروب اليابان، وطبعة «شينجوكو» لقصة الكلاب الثمانية، و «الكائن هاملت».

## أوريزا هيراتا

ولد «أوريزا هيراتا» في طوكيو عام ١٩٦٢، وتخرّج في الجامعة المسيحية الدولية في كلية الفنون الأدبية قسم العلوم الثقافية. وكان الكاتب المسرحي والمخرج «هيراتا» هو رئيس جماعة المسرح الشابة، وهو المخرج الفني لمسرح «كومابا أجورا». ففي عام ١٩٩٥ حاز على جائزة الدراما التقديرية «كيشيدا» عن عمله «شئون طوكيو» وفي عام ١٩٩٨ حاز على جائزة الإخراج البارع في الدراما «يوميوري» عن إنتاجه «القمر المغطى» والتي كتبها «ماساتاكا ماتسودا»، وكان عضوًا للهيئة التنفيذية «جاووك» وهي اللجنة اليابانية المنظمة لمونديال كأس العالم في كوريا واليابان ٢٠٠٢. وكان عضوًا في الهيئة الإدارية «للتفاعل المسرحي» . وفي شهر أبريل من عام ٢٠٠٠ ، تم تعيينه كأستاذ مساعد في جامعة « أوبيرين» بطوكيو.

وفي عام ٢٠٠٣، فاز بالجائزة الكبرى في جوائز الفنون التمثيلية الثانية «أساهي» عن عمله «عبر النهر في مايو» وهو العمل الذي مثّل التبادل القومي الياباني في سنة ٢٠٠٣، وفي الوقت الحالي، يعمل هيراتا أستاذًا مساعدًا في قسم العلوم

الثقافية شعبة الثقافة المتكاملة جامعة «أوبيرين» وهو عضو الهيئة التنفيذية الإدارية لمؤسسة الفنون التمثيلية باليابان، وعضو هيئة المجتمع الياباني للبحوث المسرحية. وهو عضو الهيئة التنفيذية لـ«جاووك» والمخرج الفني للمسرح الثقافي الفوجيمي «كيداري فوجيمي».

## أتشيدو ريه

«أتشيدو ريه»، كاتبة مسرحية وعضو الجماعة المسرحية «الطائر الأزرق»، وهي الجماعة النسائية التي تأسست عام ١٩٧٤. وقامت بتأسيسها ست من نساء المدرسة التدريبية لمجموعة المسرح في طوكيو. وركزت منهاجهن الفنية على النصوص المكتوبة والإخراج. وكانت أعمالهن عبارة عن طلب شيء أو رغبة في شيء ومنها «الموكب»، و«الظروف»، و«ذكريات الصيف». وفي عام ١٩٨٧ حازت «أتشيدو ريه» على جائزة الدراما «كينو كونيا» في التصنيف الفردي.

## تاتسو كانيشيتا

ولد «تاتسو كانيشيتا» في «هوكايدو» عام ١٩٦٤. كان كانيشيتا عضوًا في المجموعة المسرحية : مسرح الشباب، وذلك قبل أن يقوم بتأسيس فرقته الخاصة «جاجيرا» عام ١٩٨٧. وقد قام بإنتاج العديد من الأعمال كمنتج وكاتب مسرحي. ومن ضمن الجوائز التي حاز عليها جائزة وزارة التربية والتعليم للأدباء والفنانين البارعين، إضافة إلى كل من جائزة الدراما «كينوكونيا» على مستوى التصنيف الفردي، وجائزة الدراما الكبرى «يوميوري».

## ميدي يو

ولدت «ميدي يو» في يوكوهاما عام ١٩٦٨، وكانت هذه الكاتبة المسرحية والروائية من السكان الكوريين للجيل الثاني. وقامت بتأسيس فرقة المسرح «أدوليسنت ماي بارتي» عام ١٩٨٨. كانت تعد أصغر الكاتبات اللاتي حصلن على جائزة الدراما التقديرية «كيشيدا» عام ١٩٩٣ عن هذه المسرحية «مهرجان السمك»، وحازت أيضًا على جائزة الأدب أوزومي كايوكا وجائزة الأدب «نوما هيروشي» للكتاب البارزين عن روايتها «بيت فخم» عام ١٩٩٦، كما حازت على جائزة الأدب أكوتا جاوا عن عملها «أسرة في فيلم» عام ١٩٩٧.

## تادتشي سوزوكي

يعد «تادتشي سوزوكي» أحد الرموز البارزة في المسرح المعاصر كما أطلق عليه لفترة طويلة، وهو الأول في موطنه اليابان وبعد ذلك في أوربا والولايات المتحدة نظرًا للقوة الأخاذة لإنتاجه المسرحي وجماله وطاقته الشعبية. وهؤلاء الذين شاهدوا إنتاجه المسرحي يتولد لديهم على التو إحساس بأن خلف المواجهات، التي تكون قوية دائمًا ويدير «سوزوكي» حبكتها بين ممثليه ومشاهديه، تكمن فلسفته في الأداء ونظامه الدقيق للغاية. وهؤلاء القليلون الذين أسعدهم الحظ الوافر للعمل مع «سوزوكي» في دورته التدريبية في التمثيل، سواء في اليابان أو الولايات المتحدة، يمكنهم تلمس جذور أسلوبه المميز. وتلك المجموعة من المقالات التي كتبت فيها بين ١٩٨٠ - ١٩٨٣ وضعت على الأقل تصورًا شاملاً لأفكاره على أنها قابلة إلى حد ما للنقل والانفتاح على جمهور من المشاهدين أكثر اتساعًا والاستمرار في التأثير عليهم طويلاً. وتكشف كتابات سوزوكي عن حالة نفسية لفنان معاصر يتمتع بالشمولية.

إن عالم «تادتشي سوزوكي» مليء بالتنوع، بما يكشف مدى اهتمام «سوزوكي» بالأقوى والأكثر إبداعًا بما يجاوز أي مبدع آخر برز في مسرح اليابان في فترة ما بعد الحرب، وهكذا نجد أعماله

زاخرة بالتقنيات والاتجاهات التي تخدم أهداف البيئة المسرحية اليابانية ككل وليس مجرد التقاليد السطحية.

لم يشغل «سوزوكي» قراءه في أي من مقالاته بالكثير من تفاصيل سيرته الذاتية، ولكن برزت فيها بوضوح الإطارات العامة لتطوره. لقد بدأ «سوزوكي» عمله في المسرح في الستينيات وهو طالب في جامعة واسيدا بطوكيو. في البداية كانت مسرحياته سياسية بطبيعتها، وكانت إلى حد ما أكثر اتفاقًا مع الأساليب الواقعية للمسرح الياباني التي كانت سائدة في تلك الفترة، وهذا الوضع أغراه باجتذاب نماذج أجنبية لخلق أعمال درامية موجهة للمشاكل العصرية من وجهة نظر تقدمية، ولكن بعد هذا المرحلة بدأ عمل سوزوكي يتحلى أكثر بخصائص الاتجاه التجريدي والتراثي، وخلال هذه السنوات بدأ أيضًا في استغلال المواهب الفذة مثل «شيرايشي كايوكو»؛ منذ أن نادى بها الكثيرون لتكون إحدى الممثلات العظيمات في العالم. وفي عام ١٩٧٢ حثّ «جان ـ لويس بارولت» كلاً من «سوزوكي» و«شيرايشي» للاشتراك في مهرجان عالمي للمسرح في باريس. وفي مجموعة مقالاته حكى «سوزوكي» عن اكتشافه في فرنسا لقوة تأثير مسرح «النوو» الذي ظهر في القرون الوسطى، وما ذكره يعد إحدى الصور القلمية الموجزة المثيرة للذكريات والمشاعر.

أوحت إليه المقابلة مع «بارولت»، كما أشار «سوزوكي»، ببحث إمكانية تأسيس مسرح دائم يكون بمثابة وطن روحي لفرقته، وقد حقق ذلك أخيرًا في عام ١٩٧٦ عندما انتقل هو وفرقته من طوكيو للإقامة في بيت متواضع تم تجديده في قرية «توجا» الصغيرة

التي تقع في منطقة جبال محافظة توياما. وفي هذا العمق الريفي الجبلي الذي يطل على بحر اليابان وكتلة أرض آسيا القارية وجد سوزوكي مكانًا فريدًا للأداء والفلسفة التي تكمن خلف بنية هذا المكان.

كان سوزوكي أيضًا صعب الإرضاء كناقد لاذع للعالم المعاصر وللثقافة اليابانية على الأخص، وتكشف كل من ملاحظاته وتعليقاته الكثير مما يتعلق بأوجه الخطر والغموض التي تكشف الأزمات التي نعيشها جميعًا مهما كانت جنسيتنا أو خلفيتنا الثقافية، والموقف الذي تبناه هو موقف ذلك الشخص المملوء باليأس والاستياء. وتبدو شكوكه وكأنها ترتبط بنوعية الحياة في الولايات المتحدة (التي يفهمها جيدًا) مثلما هي ترتبط بالحياة في اليابان.

وقام سوزوكي بكشف مساوئ «المسرح الحديث» بكل ما فيه من نفاق أخلاقي وسياسي. ولم يتضح هذا من خلال محاضراته الجدلية فقط، ولكن من خلال أنشطته المسرحية الرائعة.

ولم يكن «سوزوكي» ينتقد الواقعية الغربية للمسرح الجديد أو الحداثة فقط، ولكنه أيضًا أعاد النشاط والحيوية لإمكانية الربط التقليدي بمسرح النوو والكابوكي، فثروات هذه المسارح التقليدية اخترقت أجساد الممثلين وُنقشت في ذاكرتهم بجانب الأعراف المسرحية لدرجة جعلت «سوزوكي» يعتقد أنه من الضروري أن ُيخرج هذه الأفكار إلى دائرة الضوء للفحص النقدي.

إن «تاداشي سوزوكي» ليس مقلدا لنمط «يوكيو ميشيما» الذي ذكرناه سابقًا أو يسعى لحفظ التقاليد اليابانية، ولكنه ينظر بعمق إلى صور الحياة اليومية لليابانيين ويقارن بين العادات والتقاليد البسيطة والقيم الغربية.

# المراجع

عادل أمين. التجريب في المسرح الياباني بين الأصالة والمعاصرة. دار مصر المحروسة. 2005
خضر عبد الوهاب. من مسارح الشرق .. المسرح الياباني. وزارة الثقافة. القاهرة ـ 1998.

-Senda Shihiko.Japan's contemporary theater.Iwanami shinsho.Tokyo.1995.
-Nishida Kojin.engeki shin no boken-the adventures of theairical ideas-.Ronsu-sha.Tokyo.1987.
-Hirata Oriza.Ko no gemndai engeki.-for contemporaru colloquial theater-.Bensei-sha.1995.
- Faubion.Bowers.Japanesetheater-Japan-an illustrated encyclopedia.Kodan-sha.Tokyo.1994.
-Matazo Nakamura.Backstge on stage-an actor's life.Kodan-sha Internaional.Tokyo.1990.
-Ted Takakaya.modern Japanese drama.Columbia University.press.1979.
-Domoto Masaki.dento engeki to gendai.Tokyo.1997.
-Kazuo Nagihara.kindai gikyoku no sekai.Tokyo.1972.
-Gendai nihonn engeki taikei 8 Vol.San nithi shobou.Tokyo1972-3.
-Ogasawa Masao.Betuyaku minoro no sekai.shinfu-sah.Tokyo.1982.
-Tadashi Suzukli .geki teki gengo.Asa hi shimbun-sha.Tokyo.1999.

-Rimer,Theater communication group.US.1985.
-Tadashi Suzuki.the way of acting-the theater writing of Tadashi Suzuki.Translated by J.Thomas
-Mori Hideo.sengo shin gen geki to gendai engeki.Asahi Gurafu.Japan.1994.
-Mori Hideo.gendai engeki marukajiri.Shobun-sha.Japan.1983.
-David Coodam,drama and japan culture in the 1960s:the return of The Gpds.Armond.ME Share
-www.mxtv.co.jp
-www.bekkoame.or.jp
-www.tokyoweb.or.jp
-www.kumanichi.co.jp
-www.ntt.co.jp
-Notice:Most of the Play are treated on this book depended on "THE JAPAN FOUNDATION "s Official Site.

# الفهرس

# جمعية نوافذ للترجمة والتنمية والحوار

تأسست جمعية نوافذ للترجمة والتنمية والحوار، مشهرة برقم 2006\6648، لتحقيق جملة من الأهداف طالما طمح المؤسسون إلى تحقيقها، ورأوا في الجمعية سبيلهم إلى ذلك، ومن بين هذه الأهداف:

متابعة الجديد في مجال الترجمة؛ بما يسهم في تطوير مهارات المترجمين في مصر لتتوافق مع المعايير العالمية.

الإسهام في الترجمة من وإلى اللغة العربية، بالتعاون مع الجهات المهتمة بمشروعات الترجمة ذات الصلة، بهدف انجاز مثل هذه الترجمات بمستوى مميز وذلك من خلال فرق العمل ( مترجمون ـ مراجعون ـ مدققون لغويون).

إعداد قواعد بيانات للمترجمين في مصر.

ومنذ تأسيسها نجحت الجمعية في تحقيق ما يلي:

تكوين فرق عمل تتمتع بمستوى مميز، سواء في مجال الترجمة أو المراجعة والتدقيق اللغوي.

التعاون مع اثنتين من كبريات دور النشر في مصر:

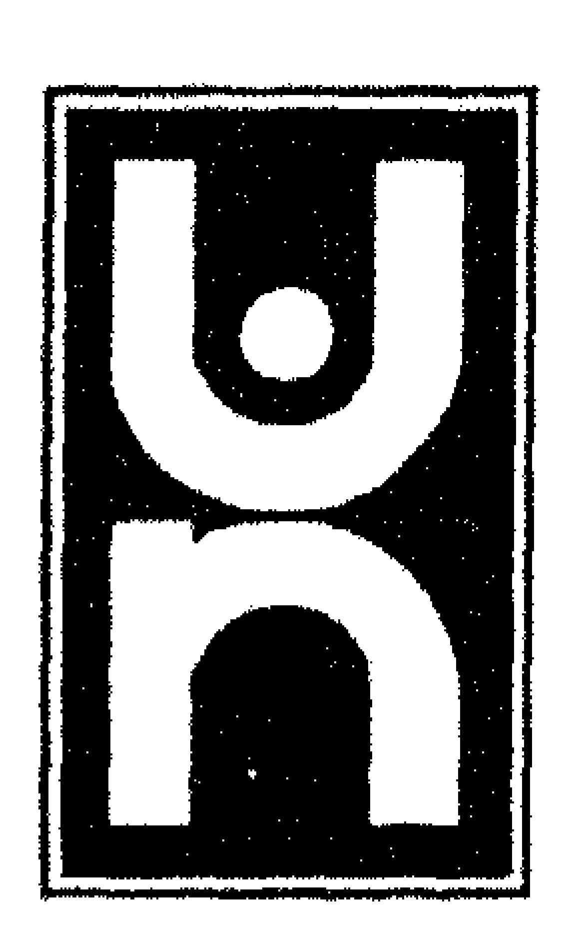
ترجمة كتابين بالتعاون مع دار إلياس العصرية، ضمن سلسلة علماء العرب، وهما كتابا (البيروني والخوارزمي).

ترجمة مجموعة كتب بالتعاون مع دار الشروق، ضمن سلسلة بعنوان (مقدمات موجزة للغاية) صادرة عن أكسفورد.

نشر كتاب «الساموراي العظيم ـ يوشي تسونيه»، ترجمه عن اليابانية: د. أحمد فتحي، بالتعاون مع مؤسسة اليابان الثقافية.

نشر كتاب «طيور الخريف ـ شعر ياباني»، ترجمه عن اليابانية: د. أحمد فتحي، بالتعاون مع مؤسسة اليابان الثقافية.

بريد إلكتروني: nawafez_society@yahoo.com



جمعية نوافذ للترجمة والتنمية والحوار



## د. عادل أمين

من مواليد محافظة المنوفية 1967.
تخرج في قسم اللغة اليابانية وآدابها ـ آداب القاهرة ( 1988).
شغل وظيفة مراسل للتليفزيون الياباني بالقاهرة.
حصل على درجة الماجستير والدكتوراه (1997) في العلوم الاجتماعية واللغوية من جامعة هيتوتسوباشي بطوكيو. وُعين في نفس الجامعة كمدرس مساعد حتى عام 2000 .
التحق بأكاديمية الفنون في عام 2000.
التحق بقسم اللغة اليابانية وآدابها بجامعة القاهرة عام 2002 ، وحاليًا أستاذ مساعد بنفس القسم.
من مؤلفاته باليابانية: "القومية اللغوية في مصر واليابان". بالإضافة إلى العديد من الأعمال المشتركة والكثير من الأبحاث في موضوعات اللغة و المجتمع والسياسة.
ومن مؤلفاته بالعربية: "التجريب في المسرح الياباني بين الأصالة والمعاصرة" وترجمة كتاب "هوجوكي ـ منهج سوزوكي في الأداء المسرحي ومسرحية " انتقال وغيرة" وذلك عن اللغة اليابانية.
شارك في تنظيم " مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي " منذ عام 2000 حتى 2003. عمل كأستاذ زائر بجامعة أوساكا في الفترة من 2004 حتي 2007.

جاء المسرح الياباني المعاصر جديدًا شكلاً ومضمونًا. وتمثل تجديد الشكل في ثورته على المسارح الضخمة التي شيدت مع عصر الحداثة كتقليد للمسارح الغربية. وفي طريقة تقديمه للمسرحيات الكلاسيكية القديمة ومن ذلك أعمال شكسبير وغيره. وحتى في ارتداء الممثلين ملابس ذات أصول غربية خالصة وفي الاعتماد على النص أكثر من أي شيء آخر.

أما تجديد المضمون فتمثل في انفصاله في معظم الأحيان عن المؤثرات الغربية الكلاسيكية. فهو لم يعد يتناول موضوعات تحمل السمات الأوربية بل لجأ إلى الموضوعات تحمل الخصوصية اليابانية. جاءت حركة "المسارح الصغيرة" كانتفاضة شاملة على كل ما هو "قبل النكسة" في عام 1946. فهي التي رفضت المسرح الغربي الحديث وجاءت كجسر يعمل على تواصل الفنون المسرحية التقليدية بالحياة المعاصرة. إلا أن شرارة الانتفاضة التي انطلقت منها أصالة المسرح المعاصر هي الخبرة المشتركة بين أصحاب هذه الفرق المسرحية الصغيرة والتي اكتسبوها من خلال اشتراكهم في المظاهرات التي قامت في الفترة من 1959 حتى 1960. المعروفة بمظاهرات اتفاقية أنبو. وذلك عندما كانوا طلابًا من ضمن مئات الآلاف من الطلاب الذين اشتركوا في هذه المظاهرات وند
الأمريكي لبعض أجزاء اليابان مثل جزر أوكيناوا. و
من القواعد العسكرية في كل أنحاء اليابان؛ ما
قائمًا حتى الآن.






جمعية نوافذ للترجمة و التنمية و الحوار
NAWAFEZ SOCIETY FOR TRANSLATION, DEVELOPMENT AND DIALOGUE